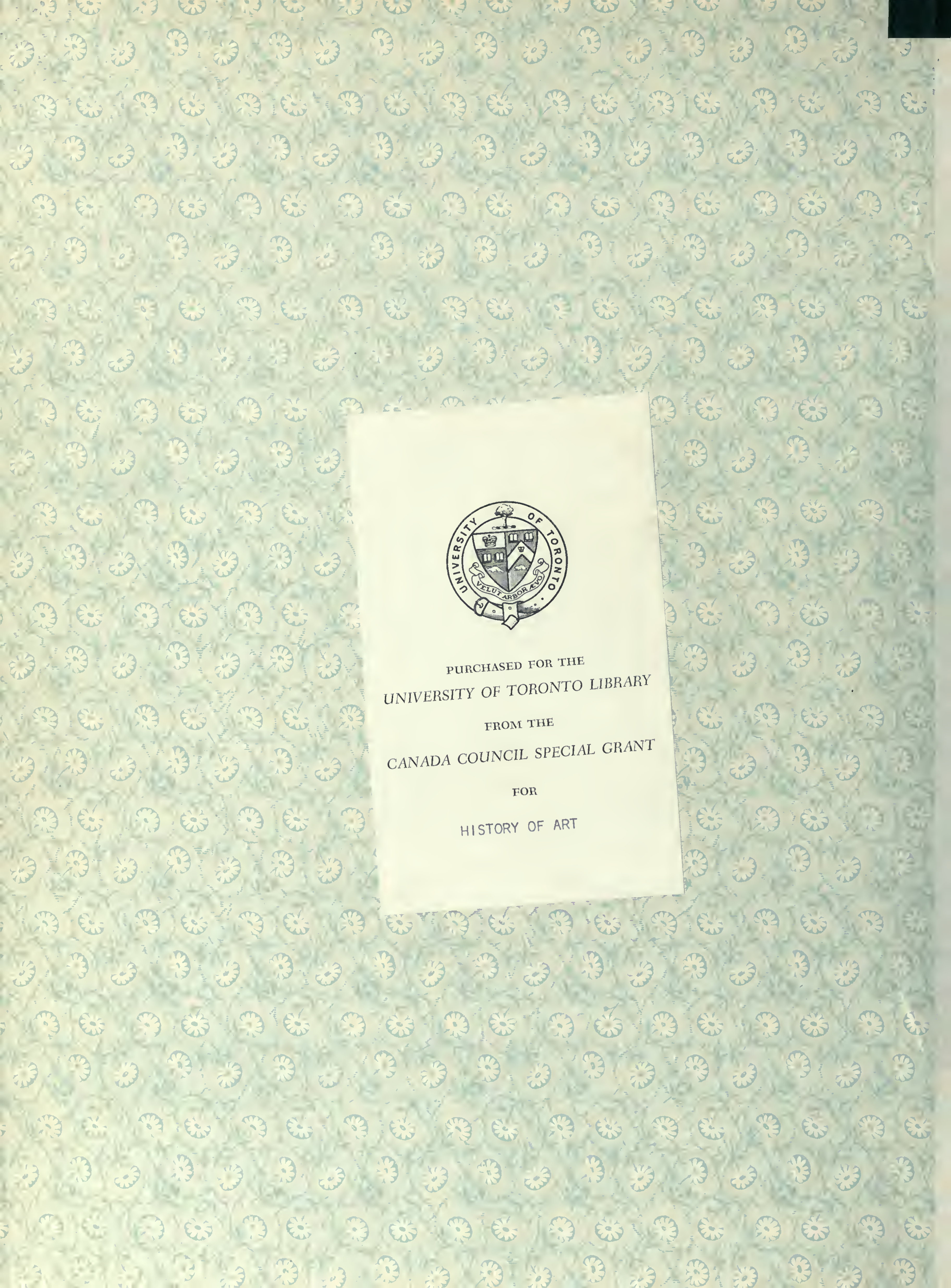
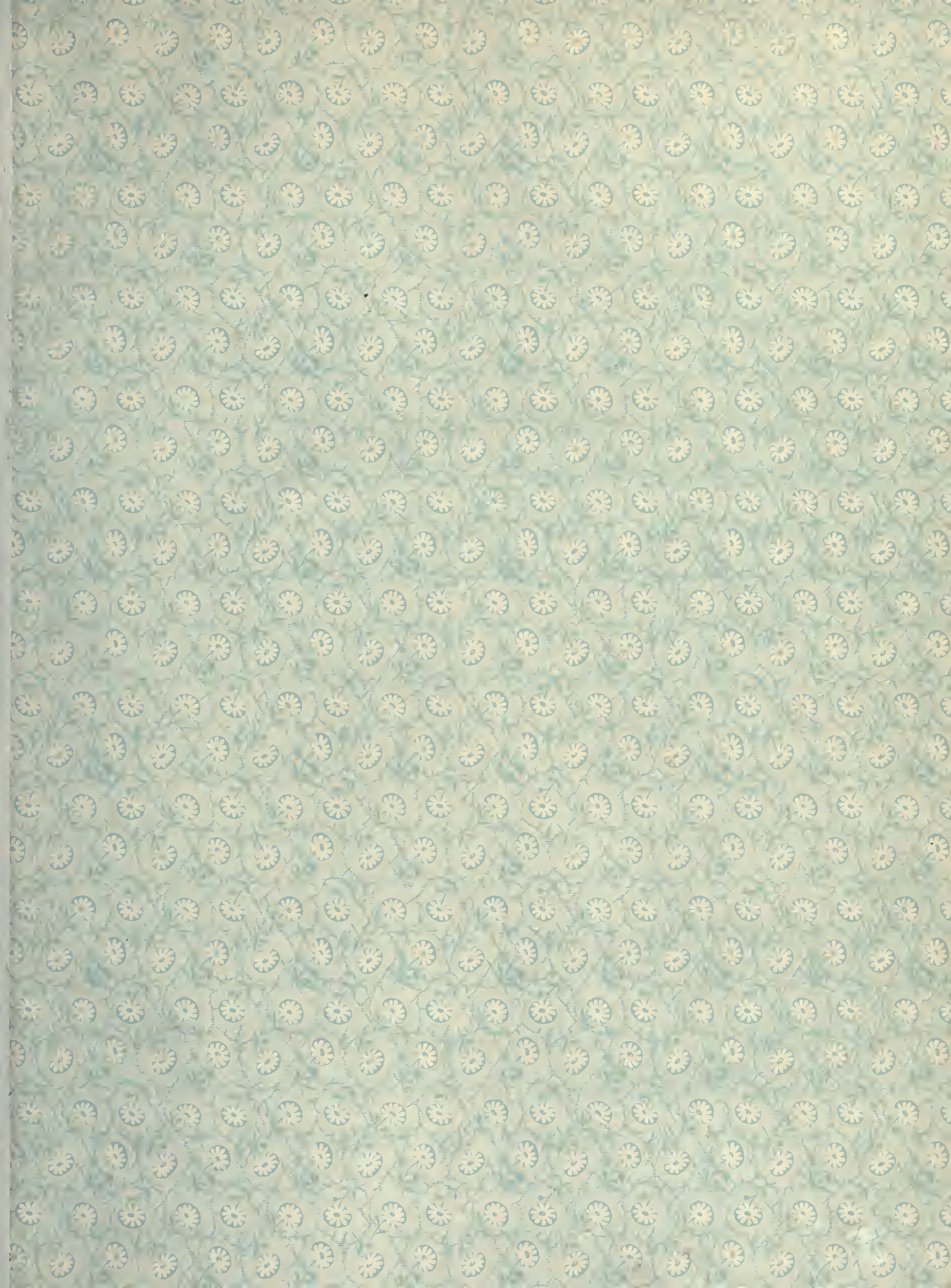
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO





DIE

KUNST UNSERER ZEIT.



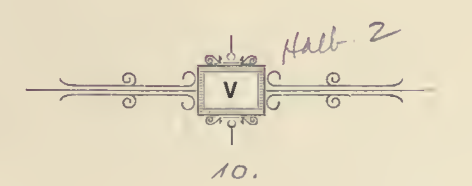
DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL.

* *



E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1894. II. Halbband.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.

DIE

Frühjahrs-Ausstellung der Münchener „Secession“

von

F. FABRICIUS.



Josef Block. Siesta.

Der Kampf zwischen Alten und Jungen, der zur Zeit in den Centren jedes kunstübenden Landes sich abspielt, hat hier wie überall manches Unerfreuliche gezeitigt, viel unverständigen Hass, viel zwecklose Erbitterung, viel ziellose Uebertreibungen. Aber menschlich und Demjenigen, der das Treiben ein wenig in zuwartender Ruhe anzusehen vermag, verständlich und entschuldbar sind diese trüben Erscheinungen gewiss. Es ist menschlich, dass Diejenigen, die sich eines ehrlich und mühevoll erkämpften Ruhmes seit Langem freuen, der stürmischen Jugend nicht kampflos Platz machen, wenn sie das Erworbene vertheidigen auf jede Weise. Menschlich ist es aber auch, wenn die Anderen, welche die Kraft der Jugend im Arme und ihre Zuversicht im Herzen fühlen, welche vorwärts wollen, weil die Empfindung des Stillstehens jeder jungen Kraft unerträglich ist, auf das Recht des Lebendigen pochen und Raum verlangen, Licht und Luft für neue Gedanken und neue Formen. Im Wechsel dauert Alles, auch die Kunst, und ein Blick in die Vergangenheit lehrt, dass die Uebergangsperioden zwischen zwei bedeutsamen Zeitabschnitten im Kunstleben immer auch Perioden erbitterter Kämpfe gewesen sind. Man soll darum Keinen schelten, der im Kampfe steht, so lange er ehrlich ficht. Die Kunst ist ja ausserdem nicht nur eine himmlische Sendung, sondern für die überwiegende Mehrzahl zu gleicher Zeit auch ein recht irdisches Handwerk, und die Nothwendigkeit zu leben, kann wohl ein geistreicher Schuldenmacher seinem Schneider bestreiten, aber kein moderner Mensch seinem arbeitenden Mitmenschen. So geht mit dem Kampf um das Ideal der Kampf um den Markt Hand in Hand und aus dem letzteren Theil des Kampfes — sagen wir der erstere Theil repräsentirt die Liebe, der zweite den Hunger, die Beiden regieren ja bekanntlich zusammen die Welt — ergeben sich schliesslich die Unerfreulichkeiten, von denen wir sprechen.

Aber auch sein Erfreuliches hat der Kampf, wie jeder frische, fröhliche Krieg. Kräfte und Meinungen befestigen sich in ihm, ein Wagemuth und ein Selbstvertrauen wird wach im Einzelnen, das Keiner empfindet in den ruhigen, behaglichen Stagnationsperioden, die dem Verfall voranzugehen pflegen, die Phrasen verlieren ihren Werth, die That ist Alles und dem Thatkräftigen gehört zum Ende die Welt.

In München, dem nunmehr wohl unbestrittenen Kunstvorort Deutschlands, die übrigen nicht reichsdeutschen Länder gleichen Stammes mit inbegriffen, ist nie so viel, nie so rege und nie so intensiv gearbeitet worden, wie jetzt. Die Einen ringen darum, ihren altbegründeten Ruhm zu bewahren, die Jungen mühen sich, sich Geltung zu verschaffen, und da unser Jahrzehnt im Zeichen der unermüdlichen Arbeit steht, ist's auch die Arbeit allein, die Geltung hat und alles langmähnige Kunstmalerthum, alle wohldrapirte Bummelei in Plüschhut und Carbonarimantel, alle Biertischgenialität und aller Kostümfestraphaelismus sind ausser Kurs gerathen. «Schaffen und Können» lautet die Parole für die neue Epoche der deutschen Kunst und mich dünkt, die Parole ist sehr gesund. Sie ist der Wahlspruch unserer ganzen Zeit. Auf allen Gebieten, in allen Winkeln des modernen Lebens gilt der, geradeheraus gesagt, als ein Lump, der nichts thut und nichts kann.

Der «Verein bildender Künstler Münchens» oder, wie sein kürzerer aber nicht minder zungenbrecherischer Name lautet, die «Secession», hat am 15. März im eigenen Ausstellungsbau an der Prinzregentenstrasse eine verhältnissmässig kleine Ausstellung eröffnet, die so recht ausschliesslich eine Ausstellung der künstlerischen A r b e i t ist. Die Jury war ziemlich streng, alle Waare war von vornherein verpönt und weil die Sache noch dazu lange vor der «Saison» arrangirt wurde, so war die Aussicht auf einen allzu grossen Zulauf des Publikums auch nicht sehr gross. Aber trotz der Eiseskälte, welche die unfreundliche Märzwitterung in der ersten Zeit in die Ausstellungsräume trug, waren diese gleich von Anfang an weit über das Erwarten der Veranstalter gut besucht und die Besucher wurden warm und obwohl zunächst kein Sonnenstrahl auf die Oberlichte der Säle herabfiel, ging doch ein frühlingsheller Sonnenschein von den Bildern an den Wänden aus. Es wird noch geraume Zeit vergehen, bis das, was an dieser Ausstellung so ganz besonders erquicklich ist, von aller Welt verstanden und anerkannt wird. Aber die Gemeinde derer, welche im Stande ist, die Marke des rein Künstlerischen im Kunstwerk zu erkennen, welche sich mehr über das «Wie?» als das «Was?» freut, welche den Individualitäten ihr Recht lässt, ist doch schon gross genug, um auch einer solchen Ausstellung ihr festes Publikum zu sichern. Die Erziehung der Laienwelt zum Kunstverständniss ist bei uns freilich noch nicht so weit, wie z. B. in Frankreich, wo jeder «Epicier» die ersten Kunstgrössen seines Landes und zwar nicht blos die Professoren, sondern auch die Neuen, mit Namen kennt und auf sie stolz ist, oder wie in England, wo der Arbeiter nach Feierabend in den elektrisch beleuchteten Sälen seiner Museen Erholung und Zerstreuung sucht. Aber dem sehen wir doch auch jetzt schon mit Zuversicht entgegen, dass bald wenigstens der Gebildete in Kunstausstellungen nicht mehr von jeder fremdartigen Erscheinung mit Spott und Hohn sich wendet, sondern sich erst fragen wird, was der Künstler gewollt hat, dass er weiss, erst aus dem Vergleich zwischen Wollen und Erreichen, sei ein Urtheil zu fällen, was der Mann werth ist und sein Werk. Und ist das erst zur allgemeinen Wissenschaft geworden, dann wird man auch aufhören, die grundsätzlich zu verkennen und zu verfolgen, die an der Schwelle einer neuen Kunstepoche stehen oder wenigstens ehrlich daran glauben, dass ihnen die Mission ward, den Weg über diese Schwelle zu erschliessen.

Etliche 270 Oelgemälde, 40 Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen und ein halb Dutzend plastische Werke machen die Frühjahrsausstellung der Secession aus — nebenbei gesagt, es würde genügen, im Katalog Plastik, Malerei und Schwarzweiss zu trennen und nicht die Malerei nach dem verwendeten Material wieder in Unterabtheilungen zu scheiden. Es hängen ja auch an den Wänden Aquarelle, Pastelle und Oelbilder einträchtiglich durcheinander und die Verschiedenheit der Malmittel spielt eine sehr nebensächliche Rolle. Stuck's in neuer Wasserfarbentechnik ausgeführte Arbeiten gelten ja doch



Max Gaisser. Interieur.

auch hier für Oelgemälde, weil sie wie Oelmalereien aussehen. Diese etwas veraltete Eintheilung machen übrigens alle Ausstellungen der Welt.

Grosse Sensationsbilder, Sachen die stofflich oder durch starke Kühnheit der Ausführung den Besucher frappiren, enthält die in Rede stehende Ausstellung nicht. Ihr Gebiet ist die Intimität, die nicht immer in mühsamen Geduldproben sich offenbart, sondern darin, dass der Künstler wirklich das schafft und so schafft, was er und wie er es aus seiner innersten Ueberzeugung und Veranlagung herausschaffen muss. Intim kann eine mit zwanzig Pinselstrichen hergestellte Studie sein und die grosse Mehrzahl der Spitzpinseleien, auf welchen der «Kenner» mit dem Binocle verzückt Strumpfmaschen und Fliegenbeine zählt, sind's nicht. So finden wir in unserer Ausstellung sehr viel Intimes, sehr viel Persönliches, sehr viel von dem, was die Seele seines Schöpfers unserm Blicke eröffnet, unter den Landschaften, und wenn ein Skeptiker heute höhnisch fragen sollte: «Was habt ihr eigentlich erreicht mit Euren Neuerungen und Eurem Geschrei?», so weisen wir getrost mit dem Finger auf dieses Gebiet. Da ist viel erreicht, da trägt die gethane Arbeit schon prächtige Früchte — und da können wir den Kampf aufnehmen mit dem Ausland. Aber auch das «figürliche Genre» — ist durch manches feine Stück vertreten und die Wahl des Anfangs wird dem Chronisten schwer gemacht.



Leo Samberger. Studienkopf.

Einen grossen Erfolg hat ein jüngerer, um seines Ernstes und seines edlen Strebens freilich schon seit Jahren geschätzter Künstler errungen, Arthur Langhammer, dessen Märchenbild, «Prinzesschen und Schweinehirt», nicht nur der Laie ob seiner Anmuth entzückend, sondern auch der Kunstverständige ob seiner hohen malerischen Werthe bedeutend finden muss. Das Bild hat mich ganz besonders darum gefreut, weil es so recht beweist, wie irrig die Meinung ist, man müsse trivial sein, um sich die Menge zu erobern. Keine Rede! Wahr und schlicht und ehrlich muss man sein, sonst nichts! Das verbildete Publikum hat an den conventionellen Kunstlügen Gefallen, nicht jenes, das sich naiver Unbildung in Kunstdingen erfreut. Gar manche derbrealistische Studie wird im Kunstverein verlacht und verkannt und der Holzhacker, der dem Maler bei der Arbeit über die Schulter sah, hat sie verstanden, hat vielleicht sogar durch sein Urtheil dem Schaffenden einen Fingerzeig geben können. Er sah aber auch «einfach», wie der Künstler sehen muss und nicht durch sieben Brillen, wie das durch Erziehung, Dilettantismus, Parteirücksichten und andere schöne Dinge verdorbene Publikum der Residenz. Langhammer's Bild, dem gegenüber solche Betrachtungen sehr wohl angebracht sind, wie wir sehen werden, knüpft an ein Märchen von Andersen an und scheint mir beinahe eine Allegorie auf Kunst und Publikum und die Dinge, von welchen eben die Rede war, auf gesunden und verkünstelten Geschmack. Darum mag's wohl verstattet sein, dass wir das Märchen erzählen:



Paul Höcker. Frühling.

Es war einmal ein Prinz, ein Königssohn, der wollte des Kaisers Tochter freien und nahte ihr mit herrlichen Gaben: Da war ein Rosenstock, der auf seines Vaters Grab blühte, nur alle fünf Jahre einmal und dann nur eine Rose treibend, aber eine, die so wundervoll duftete, dass man darüber alle Sorgen und Bekümmernisse vergass; und dann hatte der Prinz eine Nachtigall, deren Gesang das Allersüsseste auf der Erde war. Diese beiden schönen Dinge bot er in silbernen Behältern der Kaiserstochter dar. Der aber gefiel die Rose nicht, denn es war blos eine natürliche und die Nachtigall gefiel ihr gerade so wenig, denn es war nicht einmal ein Automat, sondern blos ein lebendiger Vogel. Nein, den Prinzen wollte sie nicht, mit seinen lumpigen Gaben. Jetzt trat dieser als Schweinehirt verkleidet in den Dienst des Kaisers und hütete das Borstenvieh seiner Majestät. Nebenbei machte er die wunderbarsten Dinge. Zum Beispiel einen Kochtopf mit Schellen daran, die «Ach, du lieber Augustin» spielen konnten, sobald es im Topfe kochte. Und wer dann den Finger in den aufsteigenden Dampf hielt, der wusste, was für Speisen auf jedem Herde der Stadt zubereitet wurden. Es war wunderbar, es war freilich etwas Anderes als eine Rose! Die Prinzessin sah das Kunstwerk, das so viel werth war wie ein Genrebild, auf dem man die Strumpfmaschen zählen kann, sah den Topf und wollte ihn haben. Zehn Küsse von der Prinzessin verlangte der Schweinehirt dafür. Sie war empört und bot ihm zunächst zehn Küsse ihrer Hofdamen an. «Schnecken!» sagte der vermeintliche Schweinehirt. Da bekam er schliesslich doch die Küsse der Prinzessin, denn der Topf war zu nett. Aber die Hofdamen mussten sich vorstellen und ihre Kleider ausbreiten, dass Niemand von der skandalösen Handelschaft was sah. War das ein Entzücken mit dem Topf! Jetzt verfertigte der kunstreiche Schweinehirt eine Knarre; wenn man sie drehte, erklangen die schönsten Walzer und Polka's der Welt. Was er dafür haben wollte? Hundert Küsse! Neues Unterhandeln. Schliesslich stellten sich die Hofdamen wieder vor und die Prinzessin küsste den Schweinehirten. Dieses Mal kam aber unversehens der alte Kaiser dazu — gerade beim sechsundachtzigsten Kuss. Hirt und Prinzessin mussten aus dem Lande und die Prinzessin seufzte: «Hätte ich doch den hübschen Prinzen genommen!» Der aber wusch sich den Schmutz vom Angesicht, gab sich zu erkennen und liess die Prinzessin sitzen, die Nichts von Rosen und Nachtigallen verstand, aber um einen Patentkochtopf und eine Schnarre mit Musik den Schweinehirten küsste. Er schlug ihr die Thür seines Königreichs vor dem Näschen zu und nun konnte sie draussen stehen und singen:

«Ach, du lieber Augustin!»

Arthur Langhammer's Bild stellt die Szene dar, wie der Schweinehirt, der Küsse wartend vor der Prinzessin kniet; eine durch und durch modern gemalte Arbeit, der aber durchaus nicht ein Schimmer von Romantik fehlt und die von jener Drolerie ist, welche zum Märchen gehört. Als Maler ist Langhammer entschieden weit vorgeschritten in den letzten Jahren, seine



Arthur Langhammer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinzesschen und Schweinehirt.





Ludwig Dill. Brücke in Chioggia.

Farben sind fein, sein Ton ist weich. Er outrirt in nichts nach der derben Seite hin und sein Schweinehirt bleibt immer noch der verkappte Prinz. «Eichkatzl» nennt der Maler sein zweites Bild: Das Innere eines Laubwaldes im Frühling, wo der erste grüne Schleier von Knospen sich über die Aestchen spannt; ein seltsam Prickeln und Flimmern webt im Walde. Da steht nun ein Mann und belauscht ein am Stamme emporkletterndes Eichhörnchen — «Eichkatzl» nennt es der Süddeutsche. Ein charmanter Humor liegt in dieser Darstellung.

Albert Keller, dessen Name unter jedem Bilde eine Augenweide von seltener Art verspricht, ist durch vier sehr verschiedenartige Gemälde vertreten. Da ist zunächst ein römisches Idyll von jener virtuosen Farbenzauberei, die Keller früher mit ganz besonderer Vorliebe auf Sujets aus dem antiken Leben anwendete. Wie ein wunderbares Gefüge aus edlem Gestein erscheint da oft seine Malart, pikant und reizvoll und staunenswerth geschickt. Wieder ganz ein Anderer ist der Künstler in einem Portrait seiner Gattin und seines Knaben. Helle, klare Farben, breite Mache, herzerfreuende Fröhlichkeit das ganze Werk! Dann der fein auf Valeurs ausgearbeitete Kopf einer Bretagnerin in der bekannten weissen Flügelhaube; und zuletzt der «Herbst»: hoch oben in goldbraunen Buchenästen, zwischen denen hin und wieder blauer Himmel durchscheint, sitzt, fröstelnd zusammengekauert ein nacktes Nixchen oder Elfchen, oder Hexchen. Wie allerliebst und wie neuartig hat der Künstler hier einen Stoff wieder aufgefasst, der auf jeder Pariser Ausstellung in Oel und Marmor ein Dutzend Mal behandelt ist, der in ungezählten Kupferstichen und Farbendrucken ungezählte Wände schmückt! «La Cigale» — heisst sonst der Titel. Die Geschichte von der Grille, die den ganzen Sommer lang gesungen hat

und nicht an's Sparen dachte. In Albert Keller's Bild ist starker Nachdruck auf die ganze Herbststimmung gelegt und die schöne Waldlandschaft nimmt einen grossen Theil der Leinwand ein. Die Komposition soll bis zum Sommer in Lebensgrösse ausgeführt werden — die «kleine Ausgabe» aber ist so lieblich und anziehend, dass man fast fürchten möchte, eine Vergrösserung könne diese Vorzüge in gleichem Masse nicht mehr besitzen.

Gar Mannigfaltiges, wie immer, gibt Franz Stuck zum Besten, der in den heterogensten Fächern ein gleich staunenswerthes Können an den Tag legt. In monumentaler Ruhe und jener strengen Symmetrie der Anordnung, die Stuck von jeher liebte und oft bis zur ausgesprochenen Vorliebe für rechte Winkel und parallele Linien treibt, schildert er uns die Versuchung des ersten Menschenpaares durch die Schlange. Im Körper der Eva, der Kraft und Geschmeidigkeit in hohem Masse eint, hat er wohl sein Ideal von weiblicher Körperschönheit niedergelegt und weil das Ideal in der Rundung der Hüften, in der Zierlichkeit von Händen und Füssen dem lebenden Normalweib unserer weissen Rassen nicht mehr entspricht, hat sich ein Berliner Gelehrter arg über solche Unrichtigkeiten entrüstet. Als ob die Phantasie eines Künstlers wie Franz Stuck nicht unsere Stammmutter jener Mängel entkleiden dürfte, die eine vieltausendjährige Einwirkung von Mühen und Gebrechen aller Art, vom alten aus dem Paradiese mitgenommenen Fluch der Menschheit dieser nach und nach zugezogen hat. In unsagbar toller Hast jagt in seiner «wilden Jagd» das gespenstische Heer der Lüfte auf den Beschauer zu; «Der Mörder» zeigt uns die grausigen Gestalten der Furien, die ihr Opfer erwarten — eine Variante des bekannten Böcklin'schen Motivs, die aber mit dieses Meisters Werk äusserlich nichts gemein hat, als den Gedanken. Die Figuren der lauernden Erinnyen sind wirklich von furchterregender Grösse der Anschauung, das sind keine mit Schlangen coiffirten irdischen Damen, das sind die leibhaftigen Töchter des Entsetzens! In einem weiteren Bilde «Liebespaar» behandelt Stuck das Problem, die schon in schwarzem Schatten liegenden Massen eines Waldes tiefdunkel gegen den noch rosig leuchtenden Abendhimmel stehen zu lassen, in seinem «Zauberwald» mit dem Centauren und dem Hirschmenschen, die nicht ohne Beziehung zu einander gedacht sein dürften, geht er auf die stärksten, fröhlichsten Farbenwirkungen aus, in seiner «Neckerei» behandelt er mit der naiven Heiterkeit antiker Weltanschauung einen Moment des Minnespiels zwischen Faun und Nymphe, der unter den Händen jedes minder starken und gesunden Temperaments verfänglich ausgefallen wäre. Dann ein paar reizende Stillleben, wie sie Stuck immer zwischen seinen grösseren Bildern malt, um sich an der eigenen Geschicklichkeit zu freuen, ein dekoratives Panneau «Amor triumphans» und eine Landschaft «Herbstabend», die so gross und ernst wirkt, dass man davor zu plaudern aufhören möchte! Ausserdem sandte der Maler noch weibliche Studienköpfe in Pastell ein, die seine seltene Beherrschung der Form in bewundernswerther Weise zeigen. Für die Sommerausstellung arbeitet Franz Stuck an einem grossen Bilde «Der Krieg», einem



Max Stern. Kirchenprozession.

Werke, das seinen Ruf in weiten Kreisen befestigen wird, wenn die Vollendung hält, was der Anfang verspricht. — —

Fritz von Uhde bietet uns in den zwei Bildern, die er zur Ausstellung brachte, nichts Neuerfundenes: das lachende hübsche Mädchen in grünem Kleide kennen wir schon aus mancher trefflichen Bildnissarbeit des Künstlers, und das grössere, ernste Bild «Nach kurzer Ruhe» ist desgleichen nur eine neue Variation zu einem vom Künstler schon mehrfach behandelten Thema. Aber gerade das beweist den Reichthum von Uhde's Gestaltungskraft, dass er uns auch das öfter Gemalte immer wieder von Neuem so ergreifend zu erzählen weiss. «Nach kurzer Ruhe» ist wiederum ein «Gang nach Bethlehem» nach echter Uhde'scher Art, wenn auch alle äusseren biblischen Beziehungen fehlen; keine Gloriole umgibt das Haupt der leidenden Frau, die an den Zaun am Wege gelehnt rastet auf ihrem schweren Gang. Ein Arbeiterehepaar sehen wir auf verschneiter Landstrasse in flacher öder Gegend und am Horizont blitzen die Lichter eines im Dunkel liegenden, nicht allzufernen Ortes. Denn es will Abend werden und kühle, blaugraue Dämmerung legt sich über die winterlichen Gefilde. Das Handwerkszeug, das der Mann des rastenden Weibes am Arme trägt, ist das eines Zimmer-



Eduard Selzam. Holländisches Mädchen.



Victor Thomas. Atelierscene.

mannes und dies allein leitet eigentlich zu dem Gedanken an das bekannte biblische Motiv über. Im Uebrigen sind ja in Fritz v. Uhde's religiöser Malerei die «offiziellen» biblischen Titel und Anspielungen eigentlich nur ein nebensächliches Moment an der ganzen tiefinnigen Kunst des Meisters. Was er malen will, ist nicht die Lebensgeschichte der heiligen Frau von Nazareth, es ist die Leidensgeschichte der Frau überhaupt, die Verherrlichung der Mutterschaft, das hohe Lied vom Mitleid mit den Enterbten dieser Welt. Die tiefe Poesie der christlichen Legende wie auch die Gesänge des alten Testaments geben dem Künstler den äusseren Vorwurf zu seinen Werken. Was dahinter steckt, ist weitab von jeder Konfession und jeder chronologischen Bestimmung. Daher auch das moderne Gewand seiner Figuren. Die Passion der Frau in Bethlehem spielt in Hütten und Scheunen unter den Armen und Elenden alle Stunden und allenthalben; und die Passion des Dulders von Golgatha wird gleichfalls zu allen Zeiten wiederholt — man frage nur nach, wie die Völker ihre grossen und guten Söhne lohnen! — Uhde hat in seiner «kurzen Rast» mit ganz besonderer Liebe die Landschaft behandelt. Eine unendlich bange Schwermuth lastet auf den weiten winterlichen Gefilden, wie eine Ahnung schwerer Stunden. Der Mann und die Frau an der Landstrasse sind schlichte, sympathische Gestalten aus dem Kreise der «unteren Millionen». Es wird wohl Niemand hier von einer Profanirung heiliger Begriffe sprechen können. Das oben erwähnte Frauenbildniss ist wiederum in der breiten, Frans Hals abgelauschten Malart gehalten, die Fritz von Uhde schon lange vor seiner religiösen Periode gepflegt hat und in der er schon so manchen köstlichen Charakterkopf geschaffen. Die Verehrer dieses Künstlers schätzen ihn gerade als Portraitisten ausserordentlich hoch und bedauern, dass man Arbeiten wie das Portrait des Schauspielers Wohlmuth nur verhältnissmässig selten von ihm zu sehen bekommt.

Von den jüngeren Kräften, die hier ausschliesslich im Portraitfach thätig sind, wird mit Recht L e o S a m b e r g e r für das meistversprechende Talent gehalten. Ein grosser heiliger Ernst offenbart sich in allen Schöpfungen dieses eigenartigen, weltscheuen Malers, der mit einer an Starrsinn grenzenden Energie allen Zugeständnissen an das Publikum aus dem Wege geht und sich von Niemanden inspiriren lässt, als seiner Muse allein. Samberger's Kunst basirt auf den Alten, wie die Lenbach's auf die Alten gegründet ist; er sucht der Grösse und Einfachheit jener Wirkungen nahe zu kommen, die wir an den Meistern der Renaissance bewundern und er hat ein wenig reichlich die tiefbraunen Farben auf der Palette, die auch Lenbach dem reizvollen Gallerieton der Bilder alter Meister so gerne nachmalt. Darauf beschränkt sich aber auch Samberger's Aehnlichkeit mit diesem Künstler. Als Portraitist, als Charakteristiker geht er seine eigenen Wege und hierin liegt seine Stärke; er bringt die Charaktere so merkwürdig geschlossen heraus, er ist ein Seelenmaler wie wenig Andere. Und trotz einer scheinbaren, in nebensächlichen Dingen sogar etwas störenden malerischen Nonchalance bietet er doch auch dem Liebhaber technischer Pikanterien, dem Kenner malerischer Feinheiten oft hohes Vergnügen. Man sehe sich nur ein von Samberger gemaltes Auge an, Details im Fleisch u. s. w.! Damit aber ja Niemand glaube, dass solche Finessen ihm allzuviel bedeuten, fährt der Maler zur rechten Zeit wieder kreuz und quer mit einem Pinsel voll rother und gelbbrauner Farbe über



Albert Keller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Porträt.



den Hintergrund oder Gewandparthien und spielt so den «wilden Mann». Was er aber in Wahrheit für ein stiller und feinempfindender Mann ist, das hat er uns so recht deutlich in dem melancholischen Selbstbildniss gesagt, das zwischen den beiden prächtigen Frauenportraits von seiner Hand in der Secessionistenausstellung hängt. Das eine von diesen stellt ein Weib von rassigem, wildem Typus dar und ihrer «schwarzen Augen Gefunkel ist wie Gottes Wege dunkel». Der Anderen Gesicht ist freundlich und sonnig. Dies letztere Bild war das erste, das in der Ausstellung verkauft wurde. Man sagt, Uhde habe es für sich erworben.



Richard Winternitz. Scherzo.

Paul Höcker hat der Ausstellung dieses Mal nur ein kleineres Werk beigesteuert, das aber freilich in hohem Maasse anziehend ist: «Frühling». Es ist eigentlich ein Doppelbildniss des Frühlings, denn es schildert uns ein Stückchen frischblühenden Gartens als Hintergrund und davor ein frischblühendes Menschenkind, ein blondes, deutsches Mädchengesicht mit edlen, lieblichen Zügen. So recht ein Bild um's zu besitzen und sich immer wieder in seinen Anblick zu versenken, zu intim eigentlich für eine Ausstellung, in der es kaum zu voller Geltung kommt. Drei Arbeiten sind von Wilh. Volz: eine «Madonna», die, den Bambino an der Brust, in freundlicher, grüner Landschaft sitzt und noch reizvoller wäre ohne einen gewissen schlauen Zug um den Mund; die «Legende» mit einem naiv drolligen Engelchen, und, wohl das beste und feinste von den drei Bildern, ein entzückendes arkadisches Idyll «der Kranz»; zierliche nackte Frauengestalten in üppig grüner Landschaft. Im Hauptsaal hängt ein anmuthiges Werk Hugo König's, an dem die ganz besondere Delikatesse der Farbengebung, wie die virtuos feinfühlige Behandlung des Lichtes gleichmässig zu bewundern sind. Das Bild stellt ein junges «Aepfelschälendes Mädchen» dar; ein sehr bescheidenes Motiv, aber König hat so viel Jugend und Sonnenschein mit hineingemalt, dass Einem seine Schilderung doch genug zu erzählen hat. Im Uebrigen zeigt sich uns der Künstler dieses Mal als Landschafter. Sein Birkenwald, der im gleichen Saale untergebracht wurde, ist ein echtes, fröhliches Lenzgedicht, voll hinreissender Freudigkeit der Naturanschauung. In kleinem Format schildert der Maler ausserdem noch eine Ansicht von Amsterdam, mit grossem Geschick die luftige, breite Darstellungsweise moderner Holländer anstrebend.

Eduard Selzam, bisher bekannt als Landschafter, der mit besonderer Vorliebe das lebhafteste, frischeste Grün auf seine Leinwand brachte, stellt dieses Mal die mit überraschender Innigkeit durchgebildete lebensgrosse Studie eines «holländischen Mädchens» aus und entwickelt dabei eine eminente Beherrschung der Tonwerthe. Er, der gerade in seinen letzten landschaftlichen Arbeiten Neigung zu einer gewissen Härte zeigte, hat sich nun zu einer Weichheit der Mache bekehrt, die ohne irgendwie an Weichlichkeit zu erinnern, sehr sympathisch anspricht. Was Gotthard Kuehl als Interieurmaler kann, hat er wohl noch nie so glänzend gezeigt, wie in seinem silberumrahmten Bilde «Traurige Nachrichten». Eine holländische Stube in grellgelber Täfelung — und doch ein Ganzes von wunderbar zarter Farbenharmonie; eine Darstellung von verblüffender Geschicklichkeit, die auch das letzte Detail zu erschöpfen scheint — und bei näherem Zusehen doch ein leichter, feiner Pinselstrich, wie ihn bei solcher Beachtung der Einzelheiten eben nur die erstaunliche Treffsicherheit Kuehl's möglich macht. In jener gelben Stube sitzen sich ein junges Weib und ein junger Mann gegenüber; auch die beiden Figuren sind mit gleicher Kunst und gleicher Sorgfalt ausgeführt, mit derselben kühl-freundlichen Ruhe, mit der ein Pieter de Hooch oder ein Terborch die Figuren in ihre Interieurs setzten, weder als Hauptsachen noch als Staffagen, sondern eben als gleichberechtigte Theile eines harmonischen, behaglichen Ganzen. Ein zweites Interieur und ein paar pittoreske und ebenfalls mit bewundernswerther Technik gemachte Strassenansichten aus malerischen, alten Winkeln von Hamburg und Lübeck vervollständigen die Kollektion. Als erfolgreicher Debütant auf dem Gebiete des Malens von Innenräumen tritt mit mehreren vielbemerkten und in der That ganz prächtig gelungenen kleineren Arbeiten von pikanter Farbigkeit Max Gaisser auf. Auch Anton Pepino hat in dem Interieur eines reich ausgestatteten modernen Salons spezielle Begabung für dieses Fach an den Tag gelegt, zeigt sich aber doch noch viel mehr als tüchtigen und gründlich studirenden Maler in seiner Ansicht des Donaukanals in Wien. Aeusserst tonig und geschmackvoll ist dies originelle Landschaftsmotiv wiedergegeben mit seinen vielen räthselhaften Hüttchen und hölzernen Einbauten in's Wasser des Kanals.

Noch manchen anderen neuen Namen finden wir erfreulicher Weise unter Bildern, die zu den Besten der Ausstellung zählen. Da sind z. B. Max Stern's Grisaillen zu nennen, die «Kirchenprozession» (wohl aus der hiesigen Frauenkirche) und die Strassenszene — eine Volksmenge wartet vor der Münchener Feldherrnhalle auf das Herannahen eines Aufzuges. Mit kecker Realistik sind die vielen Figürchen gegeben und die ganzen Blätter sind in ihrem Schwarzweiss überaus wahr und wirksam gehalten. Ein grösseres Oelbild des Malers behandelt eine Strassenszene luftig und duftig und lebendig und lässt beinahe die Vermuthung zu, der junge Maler habe unter Franz Skarbina's Einfluss gestanden. Sehr verwandt ist in dieser Hinsicht dem genannten Bilde Paul Kutscha's «Novemberabend», ein duftiges Dämmerungsbild von einem nebligen Herbstabend in einer grösseren Stadt, es könnte Berlin sein. Paul Schröter, der im Vorjahre mit seinen Erstlingsarbeiten vieles Aufsehen gemacht, hat auch hier nicht minder Gutes eingesandt, zwei Selbstportraits, ein skizzenhaftes und eins mit sehr schön gemaltem Atelierinterieur und zwei von gesundem Humor belebte Charakterbilder «Kaffeeschwester» und «Habe die Ehre». Besonders gut gekennzeichnet ist das Letztere, das einen eben in die Thüre tretenden Alten schildert. Seine nächsten Worte werden wohl lauten: «Brauchen's kein Modell?». Einen sehr guten männlichen Portraitkopf, eine Arbeit, die viel zu sicher und einfach gehalten ist, als dass man dahinter eigentlich einen Anfänger vermuthen sollte, bringt Herr v. Fidler von Isarborn — ein hier in Künstlerkreisen kaum schon genannter Name. Hell, farbig und lebenswahr in seinen Volkstypen ist des Schweizers Max Buri ungarische Schenkenszene. Géza Peske, der bekannte und berufene Schilderer ungarischen Lebens hat dieses Mal nur ein Stillleben aus seiner Heimath gesandt, aber ein ausgezeichnetes: ein Haufen Kürbisse, rothe, gelbe, grüne, Alles hell vom vollen Tageslicht übergossen, Alles in brennenden, leuchtenden Farben.

Einer der mit Vorliebe mit den subtilsten Valeurunterschieden arbeitet und solche Aufgaben auch wie kein Zweiter bewältigt, Ernst Oppler, ist durch zwei Bilder repräsentirt, ein ganz helles und ein ganz dunkles. «Vereinsamt» heisst das Erstere und stellt einen verlassenen Alten dar in sehr heller, ärmlicher Stube; das zweite, dunkle Bild «Dämmerstunde» schildert eine Dame am Klavier in elegantem Salon bei niedersenkendem Abend. So tief die Schatten im Gemach auch sind, so klar lösen sich Farben und Formen doch noch von

einander. Oppler ist ein junger Maler von vornehmem Geschmack, der das künstlerische Moment über der Virtuosität, die er an seine «schwarzen Bilder» wendet, nie vergisst. Dem Fanatiker der Dunkelheit können wir aus dem Kreise unserer Jungen auch einen Fanatiker des Lichts gegenüberstellen, Hans Borchardt, der es liebt, die hellsten Räume als Studienplätze aufzusuchen. Ein Stillleben «unter dem Tisch» aus der Kinderstube, zwei Bildhauer-Ateliers, das eine mit dem trefflichen Portrait des Bildhauers, sind nach dieser Richtung sehr lobenswerthe Arbeiten. Borchardt, der ein wenig, aber sehr im guten Sinn, also nicht zu flacher Nachahmung, von Uhde beeinflusst sein dürfte, schreibt eine grosszügige, energische Handschrift und lässt uns nach den vielen bedeutsamen Studien, die wir jetzt von ihm kennen, sehr neugierig werden auf sein erstes — Bild.



Georg Jauss. Interieur.

Ansprechend und in ihrer Einfachheit auch sehr wacker gemalt ist die «Atelierszene» von Viktor Thomas mit dem charmanten Mädchenfigürlein. Richard Winternitz, der sich unter den vielen Münchner Kleinmalern durch sein diskretes, feines Colorit und die liebenswürdige Anmuth seiner Figuren auszeichnet, bringt wiederum musizirende Rokokoleute, die ein «Scherzo» spielen, Hirth Du Frênes zwei vortreffliche Studienköpfe von grosser Intensität der Durchbildung, Arbeiten, die an alte Meister erinnern, Josef Block eine hübsche moderne Dame, die «Siesta» hält. Elegant wie immer ist der Deutsch-Amerikaner Charles F. Ulrich in Vortrag und Anordnung seiner beiden Genrebilder, von welchen die «Stickerin» mit ganz besonderer Liebe und Geduld studirt ist. Sein «Sommermorgen» behandelt in origineller Weise den Effekt

grüngoldigen Sommerlichtes, das aus dem Garten in ein halbdunkles Zimmer dringt.

Ein Werk von stärkster Realistik und eindringlich packender Wirkung ist C. J. Becker-Gundahl's lebensgrosser «blinder Mann», mit nur flüchtigen Strichen, aber gleich als so glücklicher Wurf gegeben, dass der Künstler selbst die Gefährlichkeit einer näheren Ausführung erkannte, welche die ergreifende Wahrheit dieser Schilderung hätte beeinträchtigen müssen. Ein alter Mann mit erloschenen Augen sitzt in ärmlichem Gewande auf einer Bank; sonst nichts — und doch ein Bild menschlichen Elends, das rührender kaum gedacht werden könnte. Den Besuchern der vorjährigen Secessionistenausstellung werden noch ein Paar Studienköpfe Becker's in Erinnerung sein, welche eine ungewöhnliche Schärfe und Festigkeit der Form mit überraschender Schlichtheit der Ausführung einten. Sie waren mit zwei oder drei bunten Kreiden auf Tonpapier gezeichnet, mit der denkbar geringsten Zahl von Strichen und doch vollkommen erschöpfend und fertig. In gleicher Ausführung bringt nun Becker-Gundahl auch in dieser Bilderschau eine ganze Serie von Studienköpfen und Portraits und das Bild eines todten jungen Weibes, das er «ein Opfer der Liebe» nennt. Hugo Freiherr von Habermann dokumentirt wieder seine starke Persönlichkeit und grosse Kunstanschauung durch einen in Pastell, schwarz auf weiss ausgeführten Heiligenkopf, etwa in der Stellung seiner «Pietà» vom Vorjahre. Das ist schön und eigenartig wie jede Schöpfung dieser vornehmen Künstlernatur, die mehr von den «Alten» sich zu eigen gemacht hat als viele Andere, welche die unerreichbare Grösse jener Meister der Vergangenheit stündlich im Munde führen. Eine grosse Charakterstudie, «Betschwester» und ein allerliebstes kleines Kinderköpfchen «Anna-Mierl» von glänzendem Email der Farbe sind von Otto Piltz, einem Maler, der, was nicht nach Gebühr bekannt ist, einer der ersten, tapferen Vorkämpfer moderner Bestrebungen in der deutschen Malerei gewesen ist. Die «Patronin der Romagna» von Otto Hierl-Deronco — eine heilige Frau von stark italienischem Typus bei sinkendem Abend in südlicher Landschaft — hat ihren Hauptwerth in der ausserordentlich reichen, volltönenden Farbenharmonie, in der ernsten, machtvoll ergreifenden Stimmung. Man frägt vor diesem Bilde dem Namen dieser Patronin nicht lange nach, sondern empfängt nur aus dem Ganzen heraus einen Eindruck von Andacht, dem man sich nicht entziehen kann, selbst wenn



C. Th. Meyer-Basel. Insel Reichenau.



F Stuck pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbstabend.





F von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Nach kurzer Ruhe.





Charles F. Ulrich. Stickerin.

man von der Heiligkeit der Heiligen und der Echtheit der Aureole nicht ganz überzeugt ist. Interessant und frappirend durch ihre intensiven Farbenwirkungen ist Karl Hartmann's lebensgrosse «Studie» mit dem herbstlichen Stillleben buntfarbiger Blätter auf dem Boden. Es gehört eine bemerkenswerthe Energie zur Ausführung einer solchen Studie, aber sie mag dafür auch das Können eines Malers sehr wesentlich fördern. Graf Leopold von Kalckreuth's «Mondnacht» ist in der Farbe ein wenig trocken und das Mondlicht wirkt als solches nicht ganz überzeugend auf dem Bilde. Die ganze Kraft von Kalckreuth's ehrlicher Realistik finden wir aber dafür auf die Gestalt des Nachtwächters angewandt, einer ganz prächtigen typischen Figur.

Die beiden Beiträge Ludwig v. Hofmann's geben keinen vollen Begriff von Talent und Können dieses viel diskutirten jungen Malers. Am Meisten offenbart sich seine dekorative Begabung und sein poetisches Empfinden noch in der grössern Tafel «Mondschein», viel geringer in dem wenig bedeutsamen und von Manier nicht freien kleineren Bilde «Am Walde». Hofmann, der so viel aus Eigenem zu sagen hätte, wie wenig Andere, experimentirt zu gerne, ist zu leicht mit sich zufrieden. Es wäre sehr zu beklagen, wenn eine Corona allzulauter Lober dieses seltene und schöne Talent verderben würde, das gerade jetzt zur gelegenen Zeit kommt, wo Gedanken und Gefühle wieder in ihr Recht treten in der deutschen Malerei. Verwandte Aufgaben mit Hofmann sieht in letzter Zeit mit Glück auch Eugen Klinckenberg. Flott und lustig ist sein Bild «im Obstgarten», hübsch der antike «Studienkopf», amüsant der «Sommerabend» mit den drolligen Putten. Der in der Ausführung wohlgelungenen «Vision des heiligen Hubertus» fehlt ein wenig die Originalität des Motivs. Erinnern wir uns recht, so hat Stuck schon sehr Aehnliches gemalt.

Ein Künstler, der um seine Vielseitigkeit, seinen auserlesenen coloristischen Geschmack, die Weichheit seines Tons und seine fabelhafte technische Gewandtheit in gleicher Weise anerkannt werden muss, ist Theodor Hummel. Er hat Stillleben gesandt, die ebenso naturwahr sind, als farbenfrisch, entzückende grüne Landschaften, ein Portrait voll Chic und einen weiblichen Akt, dessen Fleisch eminent gemalt ist, wenn auch leider die Formen des Modells Manches zu wünschen übrig lassen. Fast magischer Reiz umkleidet einen Frauenkopf in Pastell, der ganz «Weiss in Weiss» gehalten ist, so wunderlich diese Farbenbezeichnung klingen mag. Auch hier lässt gerade die Schlichtheit der Behandlung den Maler starke Wirkung erreichen. Der interessante, fein geschnittene Frauenkopf mit seinen langen Haaren tritt absolut plastisch und körperhaft aus dem Hintergrund heraus und doch ist der tiefste Schatten im Bilde nur einen Hauch dunkler als das hellste Licht. Das braucht Können!

Mit einer ganzen Serie seiner lustigen phantastischen Märchenbildchen, in denen der bekannte Mitarbeiter der «Fliegenden« auch als Maler seinen eigenartigen Humor beweist, bereicherte Adolf Hengeler die Bilderschau, und was der Schalk in ihm bietet, dem verleiht der Maler durch hübsche Farben und eigenthümlich geschlossene subtile Technik noch ganz besonderen Reiz. Am meisten belacht wird die «Centaurenschwiegermutter». Aus geheimnissvollem Walddunkel tritt uns dies seltsame Geschöpf entgegen, der Oberkörper, mit funkelnden Brillengläsern, modernem Hut und Kragen ausgestattet, ist der einer gestrengen Schwiegermama, der auf dem feisten Körper eines Pferdes festgewachsen ist. «Eilbote» ist eine postalische Persiflage, «Pflegemutter» zeigt uns eine würdige Hundedame, die ein Löwenbaby im Steckkissen trägt, «Ueberfall» einen Schnorrer, der vor einem Heuschrecken in's Schneckenhaus gekrochen ist, «Siesta» einen Frosch

auf einem Baum; die «Riesenschwammerlinge» versetzen uns in ein Fabelland, wo Menschen neben gigantischen Pilzen klein wie Fliegen aussehen. Auch zwei kleine gelungene Versuche aus dem Portraitfache und der Landschaft sind von Hengeler eingeschickt und erweisen, dass sein Talent nicht allein von den Grenzen des humoristischen Faches umzirkt wird. Christ. Speyer schildert in lebenswahrer, gesunder Darstellung einen neben seinem Pferde stehenden bayerischen Chevauxleger aus dem Jahre 1870, der einen mächtigen Raupenhelm auf dem Kopfe trägt; der besonders in coloristischem Sinne reich begabte Georg Jauss bringt ausser einigen Landschaften und Interieurs, die gut und fesselnd gemacht sind, ein vorzügliches Genrebild: ein halbwüchsiger Junge hat sich faul auf sein Bett hingeräckelt in süssem Nichtsthun. Einen starken Eindruck, namentlich bei Fachleuten, macht Christ. Landenberger's «Badender Knabe»: in einer kleinen Bucht, in welche die Sträucher des Ufers weit hineinragen, steht die Gestalt eines nackten Knaben. Das Spiel des Lichtes auf seinem blühenden Fleisch ist malerisch wundervoll geschildert, so echt und warm und plastisch steht die Gestalt in der Luft und doch ist Alles nur mit flüchtigen Pinselstrichen auf die Leinwand gesetzt, das Ganze fast nur eine Skizze. In einem kleineren Bildchen beschreibt der hochbegabte Künstler ein drolliges Baby, das eben der Badewanne entstiegen ist, und auch hier liegt der Hauptreiz in der Behandlung des rosigen Körperchens.



Otto Piltz. Anna-Mierl.

Ernst Zimmermann's vielgestaltige Kunst erfreut zunächt durch ein geschmackvolles und überaus ansprechendes lebensgrosses Doppelbildniss der Töchter des Malers, dann durch ein Waldinterieur von feinster Beobachtung und schliesslich durch ein Fischstillleben, das Beste vielleicht, das der Maler, bekanntlich ein unerreichter Spezialist auf diesem Gebiete, je geleistet hat. Das zu glauben ist man freilich jedem seiner Fischstillleben gegenüber versucht.

Die Damen Olga Boznanska und Marie Lübbes sind Portraitmalerinnen, welche die Pastelltechnik virtuos beherrschen und dabei ein beneidenswerthes zeichnerisches Können an den Tag legen. Gabriel Schachinger's allerliebste Kinderköpfe in Pastell sind längst rühmlich bekannt, immer sprechend ähnlich, frischfarbig und voll sprühenden Lebens. Linda Kögel steht unter den Münchener Malerinnen in allervorderster Reihe, ja selbst um den ersten Platz in dieser Schaar werden nur Wenige mit ihr streiten können. Technisch geschickt bis zum Raffinement, von echt künstlerischem Geschmack und von einem Fleiss, der mustergiltig ist, bebaut die Dame jedes Gebiet der Malerei und leistet auf jedem Gebiete sehr Bemerkenswerthes. Der Katalog der «Secessionisten-Ausstellung» weist von ihr auf: ein interessantes Portrait, ein wohl studirtes Interieur, eine Landschaft und ein kleines Stillleben, dessen Mache von unbeschreiblichem Reiz ist. Von Ernestine Mack-Schultze treffen wir ein weibliches Bildniss an, gewiss nicht arm an malerischen Vorzügen, aber doch nicht ganz so feintönig wie manche früher hier gesehene Arbeit der talentirten Künstlerin. Es ist hier leider nicht möglich, auf manche erwähnenswerthe Leistung aus dem figürlichen Fache noch näher einzugehen; da wäre Theodor Schmidt noch zu nennen mit seiner delikat ausge-

führten «Briefschreiberin», Rögels mit seinen «Lawntennisspielen», Alfred Zimmermann, Charles Vetter, Hans Kohl, Gustav Schrägle und Andere.

Es ist schon oben angedeutet worden, wie viel positiven Fortschritt, wie viel mit Erfolg gelohntes Streben die Landschaftsmalerei in der Frühlingsausstellung der Secessionisten aufweist. Es ist fast, als wolle in Deutschland eine Periode des «paysage intime» anheben, eine Glanzperiode der Landschaftsmalerei, wie Frankreich sie durch die Schule von Barbizon einst gewann. Immer mehr verschwindet die komponirte Landschaft und macht dem wenig anspruchsvollen Naturausschnitt Platz, der für die Schlichtheit des Motivs durch intensivere Innigkeit der Beobachtung entschädigt. Künstlerische Strömungen des letzten Jahrzehnts, die momentan oft zu Extremen führten, haben in ihrer Folge die Palette unserer Maler wohlthätig aufgehellt, die fortgeschrittene Farbenchemie hat sie in einem früher nie gekannten Maasse bereichert und unsere jungen Landschafter wagen sich jetzt an die blendendsten Lichteffekte und Farbenkünste der Natur heran. Strahlender Sonnenschein, schimmerndes frühsommerliches Grün, die



Otto Piltz. Betschwester.

glühendsten Tinten der Abendröthe, die herrliche Buntheit von Blumen und Blüthen, Alles wird gemalt, und ist die grosse Meisterin auch ewig unerreichbar, sie kommen ihr doch in Vielem näher als man jemals für möglich hielt. Es ist kaum ein halbes Menschenalter her, dass der biedere Kunstphilister noch über jeden Versuch lachte, die Wiesen grün und den Sonnenschein



Friedrich Kallmorgen. Sommernachmittag.

sonnig zu malen und die ganz Gelehrten wiesen mit überlegener Miene auf die nachgedunkelten oder ausgebleichten Werke der Alten und bewiesen an solchen, dass man die Farben der Natur nicht nachahmen und das Licht nicht hell wiedergeben dürfe, wie man es sieht. Und in Wahrheit? Könnten wir heute einen Hobbema oder Ruysdael, einen van der Meer oder van Goyen, so, wie sie einst von der Staffelei kamen, neben die besten Arbeiten unserer Jüngsten hängen, die Alten würden die Neuen wohl noch um Hauptеslänge überragen, aber in ihrer Malart würden die Bilder Dieser und Jener nicht um Wesentliches von einander abweichen. Die grosse Meisterin war eben für Beide die gleiche.

Recht ernsthaft wird man an die altholländischen Landschafter gemahnt durch Einen, der gewiss nicht ihr Nachahmer ist, durch Adolf Hölzel in Dachau. Er brachte sieben oder acht Bilder, die im Werthe freilich nicht alle ganz gleich sind, die besten davon aber kann man ohne Bedenken überhaupt dem Besten beizählen, was unsere neue Landschafterkunst geleistet. Das ist «ein klarer Wintertag» mit seiner wundervoll durchsichtigen Luft, «vor Sonnenuntergang» im Vorfrühjahr und ein weiteres «Stimmung im Vorfrühling». Auch



Hugo König pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Aepfelschälendes Mädchen.



ein «Mondaufgang» und ein paar Winterbilder sind hohen Lobes werth. Hölzel, der von seinem Debut an das Interesse der Kunstverständigen erweckte, hat schwer mit den Schwierigkeiten der Technik gekämpft und so wahr immer auch seine Wirkungen gewesen, den Kampf mit dem Material hat man seinen früheren, in unverhältnissmässig komplizirter Technik hergestellten Sachen immer angesehen. Jetzt ist er die Einfachheit selbst und schreibt seine Eindrücke in sparsamen und bestimmten Pinselstrichen hin, wie ein begnadeter Poet sein Schönstes mit den wenigsten Worten sagt. Das ist echte Kunst! Alle Welt hat Ludw. Dill mit seinen zahlreichen Bildern überrascht. Nicht, dass man nicht lange gewusst hätte, dass er ein auserwählter und feinsinniger Maler ist. Aber er gehört immerhin älterer Schule an, und die letzten Jahre her, da er als Vorkämpfer der Secession für diese in tausend Widerwärtigkeiten schrittweise jeden Fuss breit Boden mühsam gewann, hörte man nichts davon, dass er auch als Maler an sich arbeitete. Und nun tritt er mit einer Serie grosser Bilder an, in welchen er wohl der Feinheit der Empfindung nach der Alte ist — denn da war er immer einer der Trefflichsten —, die aber gemalt sind, als habe er immer in den Reihen der Modernen gestanden. Und das ist keine äusserlich angenommene Art, das ist ehrliche Wandlung des inneren Wesens, das beweist so prächtig, dass der Künstler, der allgemach über die Jünglingsjahre hinaus ist, zum Führer der Jungen berufen war wie kein Zweiter, weil er ein junges Herz mit reifem Ernst des Denkens eint. Unendlich zart in seinen Silbertönen ist der Bauernhof in der Lagune, voll frischer Kraft der Darstellung sind die «Sumpfblumen»; die «Brücke in Chioggia» mit ihrer weichen Dämmerstimmung und die skizzenhafte kleine Ansicht von «Chioggia» in goldigem Abendlicht sind Meisterschöpfungen ersten Ranges. In aufrichtiger und neidloser Freude haben denn auch die «Secessionisten» nach Eröffnung ihrer Ausstellung die Thatsache anerkannt, dass ihr «Vorstand» künstlerisch den Vogel abgeschossen habe.

Christian Speyer. Bayerischer Chevauxleger 1870.

Durch ihre kecken und bei aller Kühnheit immer richtigen Farben fallen Franz Aug. Otto Krüger's vortreffliche Landschaften auf, eines der stärksten Farbentalente unter den jüngeren Malern dieses Kreises. Kräftiges Kolorit und poetische Empfindung einen die sich in ihrer Malweise merkwürdig gleichenden Brüder Hans und Fritz von Heider, gesunde realistische Darstellung, mit kecker, freier und flotter Technik vereinigt, erfreut an dem Erntebild von Joh. Daniel Holz. Ein Dorf am Wasser im «Spätsommer» und ein originelles frühjahrliches «blühendes Torfmoor» hat Bernhard Buttersack, ein hochbegabter junger Landschafter ausgestellt. Er malt flächig und wuchtig mit unvergleichlich sicherem Strich und das anscheinend so leicht Gewonnene ist bei ihm das Ergebniss gründlichsten und liebevollsten Studiums. Bennewitz von Loefen, der als Genremaler und Portraitist einen wohlbekannten Namen führt, hat allerhand vorzüglich angesehene Landschaften und Interieurs und einige interessante Abbilder pittoresker alter Architekturen eingesandt, Hans von Berlepsch, Hermann Eich-

feld, Richard Riemerschmid, brachten Landschaften, die ein ungewöhnlich liebe- und verständnissvolles Naturstudium voraussetzen. Der sonst als Thiermaler und «Spezialist für Geflügel» excellirende Hubert von Heyden verdient diesesmal seine Lorbeeren in verschiedenen Bildern als Maler landschaftlicher Stimmungen, wobei er in manchen Bildern gar edles poetisches Gefühl zeigt. Aehnliches ist von Benno Becker zu sagen, dem es besonders um feine Farbenharmonien im Sinne der Engländer, speziell der Whistlerschule, zu thun ist; auch der Amerikaner Harrison scheint ihn beeinflusst zu haben. Von Louis Boller, einem Schüler Hermann Baisch's ist eine farbenfreudige Sommerlandschaft, von Fritz Rabending, der bei dem gleichen Meister gelernt hat, ein prickelndes Herbstbild mit einem Goldregen von fallendem Laub.

Peter Paul Müller erzielte, wenn ich mich recht erinnere, seinen ersten grossen Erfolg mit der Ansicht eines herbstlichen Buchenwaldes, durch dessen Stämme die Sonne schien. Das ist immer noch sein Lieblingsmotiv geblieben und auch jetzt behandelt er den Buchenwald im Herbst in zwei Stimmungen: einer dämmerig stillen und einer sonnig freundlichen und in allen zweien gleich schön. C. Th. Meyer (Basel), der mit das Hauptverdienst daran hat, dass die Radirkunst in Münchener Malerkreisen so glücklichen Aufschwung nahm, ist vertreten durch eine Reihe der Bodenseegegend entnommener Landschaften von seltener Intimität. Ein Schilfbild von der Insel Reichenau fällt als besonders trefflich auf. Ein Sommernachmittag in der Gegend des oberbayerischen Städtchens Moosburg ist von Paul Wilhelm Keller (Reutlingen) gemalt und wie meistens hat dieser sich mit besonderer Innigkeit in die Durchführung des Himmels vertieft, eines Himmel, der bei dem tiefliegenden Horizont eigentlich den Haupttheil des Bildes ausmacht und mit seinem schweren weissen Gewölk für die untere Isarebene typisch ist. Ein wogendes, reifes Kornfeld, ganz ähnlich dem, das er im verflossenen Jahre in der Secessionistenausstellung hatte, hat der Maler auch hier wieder ausgestellt; fast scheint die zweite Bearbeitung des Vorwurfs der ersten an Findigkeit und Grösse noch überlegen. Ganz ähnliche Bestrebungen wie Keller verfolgt G. Flad. Er brachte ebenfalls ein sommerliches Dorfmotiv von sattem, tiefem Grün und überraschender Intensität der Ausarbeitung. Unser begabtester und geschicktester junger Pferdemaler Eckenfelder hat diesesmal auch ein paar rein landschaftliche Eindrücke in vorzüglichen flotten Skizzen festgehalten; von Anton Nissen treffen wir sehr tüchtig beobachtete Winterstimmungen, von P. Schmauss ein Schneebild aus dem Schleissheimer Schlossgarten, so echt und wahr, dass der Beschauer den eisig frischen Hauch der Winterluft um seine Schläfe zu spüren vermeint. Nicht minder zeichnet Max Pitzner's Landschaftsstudien der Hauch unmittelbarer Natürlichkeit aus und den Winteransichten von Konow kann man trotz einiger Derbheit des Vortrages das Gleiche nachsagen, ebenso wie Schultze-Naumburg's freundlichen Landschaften mit ihrem angenehmen, warmen Kolorit, Velten's Herbstbild, Ubbelohde's realistischen Studien.

Ein Künstler, der sich beim ersten Anblick seiner Schöpfungen als kernige, starke Persönlichkeit offenbart, ist der Hannoveraner Carl Vinnen. In satten, tiefen, klaren Farben schildert er seine heimathlichen Landschaften, wuchtig und ernst trägt er die einfachen Formen seiner Motive vor. Aus dieser Kunst spricht direkt die Liebe zur väterlichen Scholle und man vermeint den Duft des schwarzen Ackerbodens daraus zu spüren, Carl Vinnen ist eine Beseelung der Landschaft eigen, die Einen, so verschieden die beiden Künstler im Uebrigen sein mögen, manchmal an Arnold Böcklin denken lässt. Die Karlsruher Hans von Volkmann, Friedrich Kallmorgen und Gustav Kampmann haben sich reich und vielgestaltig an der Secessionistenausstellung betheiligt. Von Ersterem ist's ein poesievolles Uferbild von der Riviera, vom Zweiten ein idyllischer «Sommernachmittag», vom Dritten sind's Winterbilder in pikanter Beleuchtung und raffinirt geschickter Ausführung in Pastell, die am meisten fesseln. Ohne irgend einem modernen Dogma nachzuschwören, folgt Otto Strützel nur seiner hingebenden Naturliebe, seinem scharfen und sicheren Wirklichkeitsgefühle; er sucht seine Vorbilder aus allen Gauen der Heimath zusammen, aus dem Wald von Grosshesselohe, aus dem Dachauer Moor, von den Ufern der Amper u. s. w. und immer überrascht er durch die Wahrheit und durch die liebenswürdige Art, wie er die Wahrheit sagt. Was Strützel ganz besonders gut zu malen weiss, ist das Wasser. Unter den Jüngsten dieser Sparte nimmt auch Alois Hänisch einen hervorragenden Platz ein. Er getraut sich an die schwersten koloristischen Aufgaben wie in seinem gross gesehenen «Sommerabend» mit den



H. von Habermann pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Heiligenkopf.



starken komplementären Gegensätzen am Abendhimmel und macht sich mit gleicher Freudigkeit über bescheidene idyllische Themen her, wie in seiner unvergleichlich schön gearbeiteten grossen Gartenstudie. Hans Unger hat mit dem verlassenen venetianischen Friedhof einen Vorwurf entdeckt, der den Reiz der Neuheit hat und er hat diese Aufgabe zu einem Werke voll Farbenpoesie benutzt: ein Gottesacker an der Meeresküste, mit hohem, fahlen Riedgras bewachsen, und dazwischen glühend rothe Blumenbüsche in üppigster südlicher Pracht. Adalb. Niemeyer hat venetianische und capresische Motive in prickelnder Technik behandelt und weckt in jedem Beschauer, der den Süden kennt, das bekannte Heimweh nach italienischen Gefilden; desgleichen Richard Lipps, der seine Landschaften auch mit reizvollen Figuren belebt. Der eminent veranlagte Fritz Völlmy in Basel hat seine Cypressenlandschaft wohl auch in Landen wärmerer Sonne geschaut, trotz des kühlen feinen Silbertones, den er über die Landschaft gelegt hat. Sion Wenban entzückt uns in seinen Aquarellen in gleicher Weise durch die flotte, grosszügige Mache wie durch Stimmungsfeinheiten, und der Engländer Franz Currier zeichnet sich durch verwandte Vorzüge aus; man möchte meinen, er sei direkt bei einem der Meister von Fontainebleau in die Lehre gegangen.

Wenige, aber auserwählte Vertreter fand diesesmal die Thiermalerei: Heinrich Zügel sei als der Erste davon genannt; von ihm hängt im Hauptsaal ein kolossales Schafbild mit lebensgrossen Thieren und noch ein paar kleinere hat er eingeschickt, die aber auch noch ganz stattliches Format haben. So eng begrenzt die Welt ist, der Zügel seine Stoffe entnimmt, er behandelt sie in so grossem Stil, er kennt diese Welt so von Grund aus und liebt sie so aufrichtig, dass er uns doch in jedem Werke Neues mittheilt. Dazu ist Zügel's Können bewundernswerth und erstreckt sich in hohem Masse auch auf's Gebiet der Landschaft. Die gleichen Faktoren wirken bei dem vielseitigen Engländer Charles Tooby zusammen. Seine Landschaften sind von hohem künstlerischen Werth und seine kraftvoll hingeschriebenen Studien nach Löwen und Tigern, Schafen, Rindern und Ziegen sind es nicht minder. Die Energie und Einfachheit seines Vortrages vereinigen sich mit einem viel bewunderten satten und tiefen Kolorit; er gibt keinen Strich zu viel, aber jeder Strich sitzt. So ist auch Bruno Liljefors (Upsala), der vor ein paar



Peter Paul Müller. Buchenwald.



Marie Lübbes. Weiblicher Kopf.

Jahren bei seinem ersten Auftreten im Münchener Glaspalaste die erste Medaille gewann — mit einem Auerhahnjäger —, fast alle ausgestellten Bilder verkaufte und seitdem in vielen deutschen Kunststädten Erfolge erntete. Nur wer selber, die Flinte auf dem Rücken, zu allen Tages- und Nachtzeiten den Wald durchstreifte, wird ganz die stille Naturanbetung verstehen, die sich in Liljefors' Jagdbildern erkennen lässt. Vielleicht haben von den Tausenden von Menschen, welche diese Ausstellung besuchten, nur drei in Wirklichkeit so was gesehen, wie seine « Birkhühner im Reif »; die drei aber werden staunen, welchen Grad von Wahrheit der Maler mit den denkbar einfachsten technischen Mitteln erreichte. Im Gipfel eines Laubbaumes, einer Birke wohl, deren Aestchen vom ersten Morgenschein rosig überstrahlter Reif wie mit Blüthen überzieht, hat sich ein Volk von Birkhühnern niedergelassen, deren dunkles Gefieder einen starken Kontrast gibt zu dem lichten Schnee. Wer zur Sonnenaufgangszeit im Spätwinter draussen war, kennt solche Stimmungen recht gut; der grossen Mehrzahl der Andern freilich sind die dunklen Vögel im zuckerigen Geäst auf den ersten Anblick wohl ein wenig japanisch vorgekommen. « Ziehende Wildenten », ein Falke, der auf Rebhühner niederstösst, ein paar Jägergestalten und rein Landschaftliches sind in den übrigen Bildern des geistreichen Schweden dargestellt. Von ihm wird mancher deutsche Maler recht Nützliches lernen, denn in seiner Kunst ist Blut von unserm Blute.

Von den Plastikern der Secession haben sich nur zwei der Jüngeren an der Frühjahrsausstellung betheiligt; Mathias Gasteiger mit einer kauernden Artemis von herrlichen Formen und ein paar flott modellirten Statuetten, und Eduard Beyrer mit einer polychromirten Damenbüste, die frappirend malerisch behandelt ist.

Den Wonnemond über schliesst sich der Kunsttempel an der Prinzregentenstrasse zu München und vieles von Dem, was jetzt dort zu sehen ist, wird von den rührigen Secessionisten nach Stuttgart und Berlin gebracht.



Ein maurisches Bad in Stuttgart.

von

ALFRED FREIHOFER.



Eine Grundbedingung für die wahrhafte Gesundung unseres Kunstlebens und darum der sehnliche Wunsch aller Kunstfreunde ist die innige Verbindung von Kunst und Kunstgewerbe, das Eingehen der Kunst in das praktische Leben.

In Fest- und Schulreden, Zeitungsaufsätzen u. s. w. ist diese Forderung schon lange aufgestellt worden; aber von ihrer Erfüllung sind wir immer noch weit entfernt. Es fehlt auch noch viel, bis in alle die Kreise, die es angeht, die Erkenntniss der tieferen Gründe eingedrungen ist, aus welchen diese Forderung eine so unabweisliche, eine wahre Lebensfrage unserer Kunst ist. Es ist ja ganz richtig, wenn man darauf hinweist, wie wohl es unserem Kunstgewerbe anstünde, wenn Leute von wirklicher, grosser künstlerischer Begabung ihm zugeführt würden, und wiederum, wie viel Künstlerelend aus der Welt geschafft würde, wenn aus den Ateliers unserer Akademien eine Brücke hinüberführte zu einer

Erwerbsthätigkeit, die nicht auf das Malen von Staffeleibildern und auf das Befahren von Kunstausstellungen beschränkt wäre. Aber damit streift man die Sache doch nur obenhin, zeigt nur die günstigen sozialen und volkswirthschaftlichen Folgen, die von der Entfernung jener Scheidewand zu erhoffen wären.

Es handelt sich aber darum, der Kunst selbst, dem künstlerischen Schaffen jeder Art seinen natürlichen Boden zurückzugeben, auf dem es allein gedeihen kann. Der grösste Irrthum der Kunstbestrebungen des 19. Jahrhunderts war die Loslösung der sogenannten « hohen » Kunst von der übrigen Produktion von Dingen und ihre vermeintliche Emporhebung in die Welt der Gedanken. In seinem Wissensstolze verachtete dieses Jahrhundert das Werk der Hände, das Handwerk, es wollte in seinen Künstlern nur Dichter und Philosophen sehen, die, rein vom Staub der Werkstatt, auf den Höhen der Menschheit wandeln. Heute, am Ende dieses Jahrhunderts, haben wir so viel Perspektive gewonnen, um zu erkennen, was diese Kunst ohne Untergrund geschaffen und was sie versäumt hat. Ein vergleichender Blick auf die Kunstgeschichte zeigt uns, dass dieses Jahrhundert von allen anderen Kulturepochen sich hauptsächlich unterscheidet durch die Verlassenheit von jedem Geschmack in den praktischen Künsten. Unter der Vorherrschaft der Gelehrtheit erblasste das Verständniss für das Schöne. Unter den stets sich steigernden Anforderungen, welche zur Verarbeitung von Wissensstoff an das Hirn des letzten Volksschülers gestellt wurden, erstarb das Formgefühl im Volke; und als dann die maschinelle Produktion aufkam, bequemte es sich, ohne eine Entbehrung zu empfinden, zu einem billigen Massenverbrauch, da es längst die Freude an schönem Geräth verloren hatte. Das Wohnhaus des gemeinen Mannes im 19. Jahrhundert, jeder Stilform bar, ward zur grössten architektonischen Missgeburt aller Zeiten.

Im letzten Drittel dieses Jahrhunderts haben wir angefangen, uns dessen bewusst zu werden, und uns nach Heilmitteln umgesehen. Wir brachten das Haus und den Hausrath unserer Vorfahren wieder zu Ehren und durchjagten die Kunst aller Zeiten und Völker nach einem « Stil ». Nachahmung, Entlehnung war die Medizin, mit der wir von unserer Kunstentkräftung zu genesen suchten, und der Arzt, der sie löffelweise reichte, konnte selbstverständlich nur wieder der Schulmeister sein. Aber unseren Enkeln wird's grausen, wenn sie einst besehen, wie wir nachgeahmt haben. Wir haben die Kur vielfach mit dem Verständniss jenes Wilden betrieben, welcher glaubte, Geschriebenes inne zu haben, wenn er es verschlinge.

Es ist ein weiterer Schritt vorwärts, dass wir auch dieser Barbarei uns bewusst geworden sind. Wir haben eingesehen, dass man sich die Kunstformen vergangener Zeiten nicht wie einen Raub aneignen kann, und dass der noch lange kein Grieche ist, der im Kostüm eines solchen umhergeht. Ein gut Stück weiter hat uns auch die vielgeschmähte « Ausländerei » gebracht. Ein vorurtheilsloser Blick auf die Kunst des heutigen Frankreich, des heutigen England zeigte uns, dass wir Deutschen am allermeisten unter der Kunstmisère dieses Jahrhunderts leiden; wir sehen allmählich jene Selbstzufriedenheit schwinden, welche glaubte, dass unserem Volke mit dem Erwachen zu nationalem Selbstgefühl schon auch eine grosse, fertige Kunst im Schosse liegen müsse. Die Einsichtigsten sind heute auch die Bescheidensten: sie wissen, dass solche holdeste Kulturblüthe einem Volke nur nach viel eigenem Ringen und heissem Liebeswerben zufällt.

Wir haben noch einen langen Weg vor uns, bis wir soweit sind. Führer auf demselben kann aber weder der gelehrte Schulmeister noch der Dekrete schreibende Bureaukrat sein. Soll die Kunst in Wahrheit wieder in das Leben des deutschen Volkes eingehen, dann müssen unsere Künstler zur Theilnahme an seinem Tagwerk heruntersteigen und jene dünne Luftschicht verlassen, in der sie nun schon allzulange mühsam nach Athem ringen. Erinnern wir uns, dass in der Zeit der höchsten griechischen Kunstblüthe das Wort « Künstler » und « Handwerker » ein und dasselbe war, dass die grossen Meister der Plastik zu allen Zeiten aus den Werkstätten der Gold- und Waffenschmiede hervorgegangen sind und dass auch ein Rafaël seinen Ehrgeiz darein setzte, ein guter Zimmermaler zu sein.

Unsere isolirte Staffeleikunst produzirt in's Blaue hinein ohne jedes Verhältniss zur Nachfrage, und diese Produktion ist durch die Wasserköpfe unserer Kunstausstellungen nachgerade gründlich ad absurdum geführt. Der Zeitpunkt ist da, wo der Selbsterhaltungstrieb das grosse Heer der Mittelmässigen zu der Einsicht führen muss, dass die Spezialität der Fabrikation von Wandschmuck in Goldrahmen überfüllt ist, und dass man sich daher nach anderen gangbaren Artikeln umsehen muss. Aber wir wollen nicht bloss die mittelmässigen Künstler auf das Feld des Kunstgewerbes herüberziehen, wo sie

auch nur als Gesellen und nicht als Meister gute Dienste leisten können; sondern die Ersten, die Besten sollen mit dem Beispiel vorangehen. Wenn wir es erst einmal dahin gebracht haben, dass auf unseren Ausstellungen der grosse berühmte Maler neben einem Oelgemälde eine Tapete, ein Stickmuster, der Bildhauer eine Vase, einen Leuchter als Stolz seines Könnens vorführt, dann wird die thörichte Verachtung des Akademikers gegen die praktisch angewandte Kunst rasch unmodern werden. Und wenn erst der Künstler aus freien Stücken zeigt, dass er dergleichen auch kann, dass er es besser kann, dass er es allein kann, dann wird auch der Besteller leichter den Weg zu ihm finden.

Nicht allzuschwierig kann die Vermittlung zwischen Kunst und Handwerk bei dem Bildhauer sein, der überhaupt niemals den Kontakt so völlig verloren hat, wie der Maler, den fast nur noch die Buchillustration mit der übrigen Welt des Produzirens verbindet. Charakteristisch ist, mit welcher Hilflosigkeit heute die meisten Maler bei einer sie so nahe angehenden Sache, wie die Umrahmung ihrer Bilder ist, vom Rahmenmacher, vom Rahmenhändler abhängig sind. Erst in jüngster Zeit zeigen sich Anläufe, dass die Künstler der öden Langweiligkeit der Goldrahmenfabrikate überdrüssig werden und einzusehen anfangen, dass, wie Kern und Schale, so auch Bild und Rahmen einen organischen Zusammenhang haben und in einem natürlichen Einklang stehen müssen. Ein Maler, der den Rahmen zu seinem Gemälde selber macht, hat schon, wenn auch auf schmalem Steg, den Weg beschritten, der von der Kunst zum Handwerk hinüberführt.



Vestibul.

* * *

Bis heute ist es noch eine grosse Seltenheit, dass ein deutscher Künstler von «akademischer» Bildung in das Werk der Hände eingreift, dass er mit dem Tapezier, dem Weber, dem Töpfer zusammenarbeitet, dass er den Baumeister mit Gedanken befruchtet, und in dessen geometrische Konstruktionen mit seiner Phantasie anmuthiges Leben einhaucht.

Es ist daher wohl der Mühe werth, auch in der «Kunst unserer Zeit» davon zu reden, wenn solch ein Ausnahmsfall sich ereignet.

Seit Sommer 1889 besitzt Stuttgart ein grosses Volksbad, in welchem im Jahresdurchschnitt etwa tausend Bäder täglich genommen werden. Im vorigen Herbst ist dieses Bad durch Neubauten erweitert worden, in welchen prachtvolle Dampfbäder mit Ruhe- und Restaurationsräumen untergebracht sind. Dieser Theil des Stuttgarter Volksbades tritt aus dem Rahmen einer Anstalt für Massengebrauch heraus und ist als ein Luxusbad ersten Ranges zu bezeichnen.. Dass es aber nicht bloss luxuriös ist, d. h. der Menge durch Prunk imponirt, sondern, dass der allein vom Kunstwerk ausgehende Zauber den feinfühligen Besucher gefangen nimmt, das verdankt es seiner Entstehung aus Künstlerhand. Es

ist hier nicht der Ort, auf die Trefflichkeit der praktischen Einrichtungen des Stuttgarter Bades des Näheren einzugehen, aber das müssen wir von vorneherein konstatiren, dass sein Lob von allen Sachverständigen, die es besuchen, gesungen wird, und dass es auch in dieser Beziehung bis heute in Deutschland unübertroffen dasteht. Denn es ist auch für die künstlerische Würdigung des Werkes ganz wesentlich, dass hier nicht ein Zierstück geschaffen ist, das ästhetische Reize befriedigt, aber dafür den praktischen Gebrauch behindert oder verleidet, sondern dass jenes oberste Gesetz für alle angewandte Kunst, wonach der angebrachte Schmuck niemals die Zweckmässigkeit des Gegenstandes beeinträchtigen darf, wie in allen Einzelheiten, so auch in der Gesammtheit der Anlage durchweg erfüllt ist. Was den grossen Wurf anlangt, in welchem die ganze Unternehmung geplant und durchgeführt, die Umsicht und die jede Kleinlichkeit vermeidende Munifizenz, mit welcher stets nach den besten Vorbildern gearbeitet wurde, so darf an dieser Stelle das grosse Verdienst, das sich der eigentliche Schöpfer der Anstalt, Kommerzienrath Vetter in Stuttgart, erworben hat, um so mehr anerkannt werden, als er es auch gewesen ist, der den Künstler herangezogen und ihm zu freier Entfaltung seiner Thätigkeit die Wege geebnet hat.

Der Neubau war bereits den Stuttgarter Architekten Wittmann und Stahl übertragen und die Pläne in der Ausarbeitung begriffen, als der genannte Kommerzienrath Vetter dem damals in Stuttgart verweilenden, ständig in München wohnenden Maler Ferdinand Max Bredt, der durch seine Orientbilder längst einen hochgeachteten Namen in der Kunst hat, den Vorschlag machte, die künstlerische Leitung des Ganzen zu übernehmen und seine reichen Kenntnisse des maurisch-arabischen Stils an dieser praktischen Aufgabe zu verwerthen. Nachdem Bredt den Eindruck gewonnen hatte, dass ihm hier wirklich ein Feld freier Thätigkeit eröffnet werde und dass es sich nicht nur, wie es bisher in Deutschland so oft der Fall zu sein pflegte, darum handeln solle, einer von Anderen fertig gemachten Sache ein sogenanntes «künstlerisches» Mäntelchen anzuhängen und, wo es eben gerade ginge, einige «echte» Schmuckstücke äusserlich anzukleben, ging er mit Freudigkeit auf den Vorschlag ein, und er hat unter Zurückstellung aller anderen künstlerischen Thätigkeit der Schaffung dieses «maurischen Bades» eine Zeit von anderthalb Jahren gewidmet.

Dass es dabei ohne manchfache Kämpfe nicht abging, kann nicht Wunder nehmen, und man darf Denen, die sich den Plänen des Künstlers widersetzten, schliesslich auch kein allzugrosses Verbrechen daraus machen. Ist es doch bei uns überall noch eine so ungewöhnliche Sache, dass der Künstler dem Baumeister, dem Maurer, dem Tischler, dem Tapezier eine Vorschrift macht, wie er seine Sache anzufassen habe, und wird doch jeder von diesen in seinem Selbstgefühl zu der erstaunten, wo nicht empörten Frage geneigt sein, was denn ein Maler von seinem Handwerk verstehen wolle?

Schliesslich drang aber doch der Künstler in der Hauptsache mit seinen Intentionen durch, nicht zum wenigsten Dank der verständigen Unterstützung des mehrgenannten Herrn Vetter.

Was die architektonischen Formen des Baues anlangt, so hatte sich Bredt mit den bereits vorhandenen, im Grundriss kaum mehr zu ändernden Plänen der Architekten auseinanderzusetzen. Es war somit dem Künstler nicht ohne Weiteres möglich, den Wunsch nach Errichtung eines ächten, richtigen maurischen Bades mit einer den besten Mustern frei nachschaffenden Phantasie auszuführen. Aber ein Ding der Unmöglichkeit war es auch nicht, sich mit den Baumeistern über den architektonischen Rohbau dahin zu verständigen, dass jener arabisch-maurische Stil, wie er in Nordafrika (Algier, Tunis, Tripolis) sich herausgebildet hat, den Grundformen natürlich, ohne Zwang und mit ungeschädigter künstlerischer Wirkung angeschmiegt werden konnte. Es ist ja das Charakteristische der arabisch-maurischen Kunstdenkmäler, dass sie die architektonischen Grundformen in der Hauptsache aus anderen Baustilen übernahmen, seien es nun die verschollenen Bauten des persischen Sassanidenreichs oder die byzantinisch- und westgothisch-altchristlichen Formen des frühmittelalterlichen Kirchenstils oder die allenthalben in der alten Welt vorhandenen gewaltigen Ueberreste römischer Monumentalbauten. Diese Anschmiegung vollzog sich um deswillen so leicht, weil die von den Arabern und Mauren geschöpften neuen Formgedanken sich wesentlich auf dem Gebiet des Ornaments bewegen und stets aus einem Material hergestellt worden sind, das als Verschalung auch den rohesten und kunstlosesten Kern umschliessen kann. Stuck, Holz, Metall und Fliessen spielen die Hauptrolle in der arabisch-maurischen Verzierungskunst; der Grundcharakter desselben als Flach-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Schwimmbassin des maurischen Bades in Stuttgart

nach einer Aufnahme von Martin Rommel & Co., Stuttgart.





Otto Strützel pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Abend.



Ornament forderte nirgends die Verwendung schweren Steinmaterials, selbst dann nicht, wenn das verzierende Element in die Konturen der architektonischen Formen übergreift, wie beispielsweise bei dem Hufeisenbogen, dessen gezackte Zierformen in Holz, Stuck oder Metall leicht anzubringen sind, sofern nur die zu verbindenden Säulen die nöthige Schlankheit und die Fenster- oder Thüröffnungen die nöthige Weite besitzen.

Gleichwohl hatte der Künstler keine leichte Arbeit. Es waren manchfache und erhebliche Aenderungen der Planvorarbeiten, insbesondere in der Anordnung der Säulen und Bögen, der Fenster und Kuppeln von Nöthen, und es ist wahrhaftig kein schlechter Beweis, den da ein Künstler, der sonst nur den Pinsel über die Leinwand führt, für das der künstlerischen Begabung überhaupt innewohnende Auffassungsvermögen zu Schaffung der zweckmässigen Form auch auf dem Gebiete des Bauhandwerks geliefert hat.

Nachdem das bauliche Skelett geschaffen war, kam die Hauptaufgabe für den Künstler: die Innenarchitektur. Diese beschäftigte Bredt den ganzen Winter 1892 auf 1893. Alles, was im Raume sichtbar ist, ist von seiner Hand entworfen; so die komplizirte Holzarchitektur im Restaurationsraum (vgl. die 10. unserer Abbildungen), bei welcher die reizvollen Gitter des Treppenaufgangs zur Empore besonders in die Augen fallen, die Holzarchitektur der Schwimmhalle, der Gallerie im Ruheraum für Herren (Abbildung 6 und 7) u. s. w. Eine ausgezeichnete Leistung sind in dieser Beziehung namentlich auch die Plafonds, die Wanddekorationen und der Schmuck der Kuppeln. Bredt hat in den letzten zehn Jahren einen viermaligen längeren Aufenthalt in Tunis genommen und kennt die dortigen Kunstdenkmäler, wie auch das Meisterwerk maurischer Kunst, die spanische Alhambra, aus genauestem Studium. Ganz besonders kam ihm zu Statten, dass er von diesen seinen Reisen nicht etwa blos Photographien, sondern eine grosse Zahl von plastischen Abgüssen der schönsten Ornamente mit nach Hause gebracht hat. Mit einem bewundernswerthen Geschick und Verständniss hat Bredt diese seine Schätze theils durch wohlberechnete Anpassung an den Stuttgarter Bau direkt verwerthet, theils die gegebenen Motive in neuer Konstruktion für die zu schmückende Fläche umgearbeitet, theils aus dem Geist des maurischen Stils heraus neue Formen dieser proteusartigen Verzierungskunst geschaffen. In letzterer Beziehung heben wir den Marmorfussboden und die Wände des Vestibüls hervor; in der ersteren das prachtvolle Stalaktitenmotiv in der Kuppel des Ruheraums (s. Abbildung), das aus einem Harem in Kairo stammt; ferner das insbesondere bei der elektrischen Beleuchtung — es wird auch Winters bis Abends 9 Uhr gebadet — unvergleichlich schön wirkende goldverzierte Filigranmuster in der Kuppel des Laubads und das einer Moschee in Tunis entstammende grosse Fenster in dem sich daran anschliessenden Nebenraum mit dem Kaltbassin und den kalten Douchen. Alle diese kostbaren Muster hat Bredt dem Stuttgarter Bad überlassen und sich nur den Schutz vor anderweitiger Nachahmung vorbehalten.



Laubad für Herren mit Blick in den Ruheraum.

Eine ganz besondere Sehenswürdigkeit bilden die im Ruheraum für Herren als Wanddekoration angebrachten Fayence-Fliessen, originale Stücke, die Bredt in der Zahl von einigen Tausend aus Tunis beigeschafft hat. Die Manchfaltigkeit und künstlerische Freiheit dieser von arabischen Handwerkern geschaffenen Ornamente hat etwas tief Beschämendes für unser modernes europäisches Kunstgewerbe. Es ist für den herrschenden Geschmack auch bezeichnend, dass Bredt viel

Mühe hatte, die Anbringung dieses reizvollen Schmuckes durchzusetzen, und dass er erst damit durchdrang, als einige Münchner Kunsthändler grosse Lust zeigten, die Sendung käuflich an sich zu bringen. Leider war es nicht möglich, unsere Abbildungen durch einige ornamentale Details dieser Art zu ergänzen, wir müssen auf die andeutungsweise Wiedergabe kleinster Dimension auf unserer Abbildung 9 verweisen. Hervorgehoben sei aber hier ausdrücklich, dass in der Anwendung des Materials durchweg dem praktischen Gebrauch die peinlichste Rücksicht gewidmet und beispielsweise in keinem vom Dampf berührten Raum Stuck oder ähnliche dem Ruin ausgesetzte Masse verwendet wurde.



Blick von einer Gallerie in einen Ruheraum.

Aber nicht bloss auf das, was niet- und nagelfest ist, erstreckte sich die Thätigkeit des Künstlers, sondern auch auf die gesammte mobiliare Einrichtung. Auch hier konnte Bredt eine von ihm an Ort und Stelle zusammengebrachte reiche Sammlung arabischer Möbel verwerthen. Etagèren, Tische, Divangeländer, das Buffet der Restauration u. s. w. sind theils direkt nach Originalen, theils nach frei konstruirten Zeichnungen Bredt's gearbeitet. Ebenso ist die Beschaffung der Teppiche, der stofflichen Wanddekorationen, der Vasen, künstlichen Pflanzen u. s. w. von dem Künstler mit all dem Geschmack, den die Münchner Künstlerschaft unter Führung eines Gedon, Lenbach u. a. sich erworben und im Lauf der Jahre über alle Stilarten ausgebreitet hat, in mustergiltiger Weise besorgt worden.

Wir können uns auf die Einzelbeschreibung nicht allzuweit einlassen und dürfen den Leser zur Gewinnung anschaulicher Eindrücke auf unsere Abbildungen verweisen. Was freilich diese Abbildungen nicht geben können, das ist die farbige Wirkung dieser Räume, die bei aller ungenierten Verwendung ungebrochener Töne Dank der unfehlbaren ornamentalen Gesetze der maurischen Kunst etwas unbeschreiblich Wohlthuendes hat: bei aller Pracht und kaleidoskopartigen Buntheit eine vornehme Ruhe, die man mit vollem Entzücken geniesst, wenn man nach Durchlaufung der Stadien eines Heissluft- und Dampfbades mit Massage, Douche und Bassinbad sich in dem prächtigen Ruheraum für eine halbe Stunde auf's Ruhebett niederlegt und hier, wie hernach in den reizenden Restaurationsräumen in behaglicher Musse das Auge über Decken, Wände und Fussboden schweifen lässt.

Nicht vergessen sei übrigens an dieser Stelle die vortreffliche Wirkung, welche Bredt durch Anwendung der neuerdings vielbesprochenen Tempera-Farben des Barons von Pereira erzielt hat und die vor dem Oelanstrich eine ganz unverhältnissmässig grössere Leuchtkraft und Reinheit des Tons voraus haben.

Der erste Eindruck dieser Räume auf den Besucher ist, wie dies bei dem durchschnittlichen Aussehen unserer öffentlichen Vergnügungs- und gemeinnützigen Anstalten nicht anders sein kann, der eines unerhörten Reichthums an prunkvoller Ausstattung. Sieht man aber näher zu und kann man mit einiger Kenntniss das Detail der Ornamente mit bekannten Mustern des arabisch-maurischen Stils, wie sie uns insbesondere durch Reproduktionen aus der Alhambra geläufig sind, vergleichen, so macht man die merkwürdige Entdeckung, dass eigentlich die ganze Ausschmückung der Räume vom Künstler in grosser Einfachheit gehalten ist, dass er die Motive der Verzierungskunst nach verhältnissmässig bescheidenen Vorbildern gewählt hat und dass der Eindruck der Vollkommenheit in der Dekoration nur aus dem schönen Zusammenklang aller Einzelheiten und aus der zweckmässigen Vertheilung resultirt, die nirgends eine Lücke lässt, aber auch vor jeder Ueberladung sich hütet. Das ist ja das Grundgesetz aller ornamentalen Kunst, das bei jeder Verzierung eines

Topfes, jedem Buchdeckel, jedem Stickmuster in die Erscheinung tritt, das sich aber ebenso in der Gesammtheit einer Innendekoration und nicht am wenigsten bei den Fassaden grosser monumentaler Bauten geltend macht: Das Zusammentragen aller möglicher Schmuckstücke, das Verpfeffern der einfachen Grundform mit raffinirten Verzierungskünsten, die Verschwendung edelsten Materials — es nützt alles nichts, lässt unbefriedigt, stösst ab, und nur das wahrhaftige künstlerische Gefühl, das das Rechte am rechten Ort anzubringen weiss, bringt den dem Anblick schöner Natur verwandten Genuss einer gesättigten Anschauung hervor.

Man könnte uns nach dem, was wir einleitend über das Eingehen der «hohen» Kunst in's Kunstgewerbe gesagt haben, den Vorhalt machen, unser Beispiel beweise nicht allzuviel, denn es handle sich in dem geschilderten Werk nicht um die selbständige Neuschaffung eines Künstlers, sondern nur um die geschickte Nachahmung und Verwerthung des Kunstschaffens fremder Völker, vergangener Zeiten. Wer in die Sorgen und Mühsale unserer künstlerischen und kunstgewerblichen Produktion tieferen Einblick hat, wird uns verstehen: Wir freuen uns darüber, dass die philanthropischen und industriellen Unternehmer einer gemeinnützigen Anstalt aus freiem Antrieb einen Maler, — «Kunstmaler» heisst die schreckliche Bezeichnung, mit der man ihn von anderen, die den Pinsel führen, unterscheiden will — herbeigerufen haben, um dem von ihnen geplanten Werk die künstlerische Weihe zu geben, dass der Gerufene der Arbeit sich unterzogen und sie trotz mancher Unlust durchgeführt hat und dass heute das Werk den Meister lobt. Von einem solchen Künstler zu verlangen, er müsse nun alsbald einen neuen Stil, wohl gar einen deutschen Bäder-Spezialstil zu Tage fördern, das könnte nur dem Unverstand beikommen.

Man muss es aber in Stuttgart miterleben, wie seit Eröffnung des neuen Bades allwöchentlich Kommissionen und Deputationen aus grossen Städten erscheinen und ihrer ungeheuchelten Bewunderung für die Neuheit des hier Geschaffenen Ausdruck geben, dann wird der Optimismus begreiflich oder — verzeihlich, der sich



Laubad, im Hintergrund Rauchzimmer.

der Hoffnung hingibt, wir werden vielleicht doch noch zu einem glücklichen und naturgemässen Zustand unserer Kunst gelangen, der den Künstler aus seinem Wolkenkukuksheim herunterholt und ihn im alltäglichen Leben des Volkes wieder heimisch macht.



Der jüngste Rubinstein.

von

Dr. MAX DIETZ (WIEN).

Ein vielbeneidetes Geschick ist's, im Weltruhm sich zu sonnen. Solch' bevorzugtes Loos ist *Anton Rubinstein* zugefallen, einem Manne, der, was immer man gegen ihn auch vorbringen mag, zu den hervorstechenden künstlerischen Ichheiten der Jetztzeit zählt. Als Virtuose spottet er heutigen Tags jeden Vergleichs. Trotz Mangel an Ruhe, Mass und Selbstbeherrschung, ungeachtet dessen, dass er zuweilen mehr sich selbst spielt, als der betreffenden Komposition gerecht zu werden sucht, kann er als der grösste, jedenfalls als der warmblütigste und inspirirteste unter den lebenden Pianisten gelten. In diesem Betracht vermögen weder Hans von Bülow noch Emil Sauer ihm den Rang abzulaufen. Keiner von ihnen besitzt wie er die Gabe, so vom Grund der Seele heraus am Klavier zu singen, Töne von märchenhafter Zartheit erklingen zu lassen, gewitterhaft tosende Tonstürme, worin überschäumendes Kraftgefühl zur Entladung kommt, zu entfesseln. Ein moderner Ariost, der diesen durch dämonische Gluth faszinirenden Darbietungen lauschte, müsste sich versucht fühlen, ein schwungvolles Heldengedicht, «Der rasende Anton» zu schreiben. Sein Ruf in diesem Punkte ist bis zur Sternenhöhe gestiegen. Gleichwohl hat er sich nicht daran genügen lassen. Sein Ehrgeiz strebte weit in's Breite hinaus. Gleich Liszt, über welchen er selbst einmal in edler Bescheidenheit den Ausspruch gethan: «Im Vergleich mit ihm sind wir andere Pianisten alle mit einander dumme Jungen», wollte er nach dem Lorbeer doppelten Künstlerruhms langen, wie als Virtuose auch als Tonsetzer bleibende Bedeutung erringen. Ob er in dieser Beziehung seinen Fähigkeiten nicht zuviel zugetraut? Fast scheint es so. Unleugbar steht ihm hier nicht die gleiche Empfindungsstärke und Ursprünglichkeit der Phantasie zu Gebote. Auch die ordnende Verstandeskraft lassen sie vermissen. Zwar werden in schönen Motiven lockende Versprechungen gegeben, denen indess die Erfüllung in gediegener Ausgestaltung nicht auf dem Fusse folgt. Darum das Schwankende, Unbefriedigende, Eindrucksschwache seiner Kompositionen grossen Stils. Die dramatische und Ozeansymphonie, das verlorene Paradies und der Thurmbau von Babel, die Kinder der Haide, der Dämon und die Makkabäer, sie alle enthalten liebliche Oasen inmitten dürrer Wüsteneien. Hübsche, zarte, auch leidenschaftliche Themen tauchen auf, Spuren von Eigenart leuchten hervor, der Stempel der Besonnenheit aber, der planmässigen Ueberlegung fehlt. Gleichwie man in den europäischen Armeen ungestüm vordringende und zäh Widerstand leistende Soldaten unterscheidet, Angriffstruppen, wie Franzosen und Ungarn, und Vertheidigungstruppen, wie die Slaven, insbesondere Russen und Russinnen, so gibt's auch Komponisten, bei denen alles darauf ankommt, ob es ihnen gelingt, gleich beim ersten Wurf das Ziel zu erreichen, und wieder andere, welche mühevoll unter harten Kämpfen sich ihren Geistesschatz abringen müssen. Zu diesen zählt Rubinstein keineswegs. Die Feile ist seine Sache nicht. Glückt's nicht sofort, so flüchtet seine Inspiration, des unverhofften Widerstandes überdrüssig, von dannen. Sein Gelungenstes sind Augenblicksergebnisse. Wohl ihm, wenn die Muse gerade zu Willen war! Wo nicht, fühlt er sich verlassen, denn seine Stärke liegt lediglich im Entwerfen, nicht im Ausführen. Er komponirt improvisirend, darum ist seinem unermüdlichen Streben ein dauernder Erfolg versagt geblieben. Da ihm in grossen Formen bald die rechte Schwungkraft mangelt, die Wärme verfliegt, der volle Athem versagt, die anfängliche Begeisterung einknickt und an ihrer statt die Routine mit Anklängen an bekannte Muster tritt, so kann's nicht Wunder nehmen, wenn seine umfang-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ruheraum aus dem maurischen Bade in Stuttgart

nach einer Aufnahme von Martin Rommel & Co., Stuttgart.



reichen, aber nicht grossgestalteten Schöpfungen aus der Concertliste allgemach zu verschwinden beginnen. Blos kleinere Erzeugnisse seiner rastlosen Feder haben Anklang gefunden und in der Gunst des Publikums sich behauptet. Im Salonstück und im Lied hat seine Phantasie erfreuliche Früchte gezeitigt. Da kann eben eine gute Stunde ihren Zauber üben. Ein glücklicher Einfall, rasch aufgegriffen, reicht hin, dem niedlichen Dingsda Lebensfähigkeit zu verleihen. Hier bedarf es weder des Rüstzeugs scharfer Selbstkritik, deren Mangel die Achillesferse unseres Meisters bildet, noch der Mittelpunktsgemeinschaft, welche die Lebensfrage für bedeutsame Schöpfungen ausmacht.

In neuerer Zeit ist der Begründer des Petersburger Konservatoriums auch als Schriftsteller aufgetreten, zunächst mit einer Verwahrung, die er gegen die altehrwürdige Kunstform des Oratoriums eingelegt hat, das er durch die «geistliche Oper» ersetzt wissen will. Die Passionen Bach's, die Epopöen Händel's, die Stimmungsbilder Mendelssohn's wünscht er auf die Bühne verpflanzt, mit Dekorationen, Aktion, Kostüm und dem übrigen scenischen Apparat zu sehen und verspricht sich davon einen mächtigen Eindruck. Ein seltsamer Einfall! In einer Zeit, wo die Musikwelt nach dem Bayreuther Festspielhause pilgert, hat sie zu Experimenten, wie sie Rubinstein vorschlägt, die Lust verloren. Mehr Aufsehen hat die letzte Kundgebung des berühmten Spielers: «Die Musik und ihre Meister» erregt. Der echte Rubinstein spricht hier aus jeder Zeile. Schon der Umstand, dass er rückhaltslos seine Meinung äussert, seine Ab- wie Zuneigung ohne Hehl offenbart, verleiht der Schrift einen besonderen Reiz. Wie sich die Welt der Musik im Kopfe des gefeierten Virtuosen spiegelt, erfährt man daraus genau. Er hält Heerschau ab auf dem weitgedehnten Felde der Tonkunst, lässt die Führer der verschiedenen Zeitabschnitte vor seinen Richterstuhl hintreten und fällt über sie Urtheile, die bald Zustimmung erwecken, bald den Widerspruch herausfordern. Sehen wir näher zu.

Ruheraum für Herren. Nordseite.

Eine kunstsinnige Dame besucht ihn in seiner Villa in Peterhof und gewahrt im Musikzimmer die Büsten von fünf Tonsetzern. «Es sind diejenigen, die ich am meisten in meiner Kunst verehre», meint Rubinstein. Das vorliegende Werk liefert zu diesem Ausspruch den Kommentar. Einige Grundansichten werden erörtert, woran sich dann eine aphoristische Darstellung der Musikentwicklung anschliesst. Zunächst wird uns einzureden versucht, dass die Oper «eine untergeordnete Gattung» der Tonkunst sei, die Instrumentalmusik ist «die Seele der Musik», ihm daher allein massgebend. Vokalkomponisten kommen ihm vor «wie Leute, die blos das Recht haben, ihnen gestellte Fragen zu beantworten, nicht aber selbst zu fragen oder sich zu äussern, sich auszusprechen». Natürlich ist damit über die Blüthezeit des A capella-Gesanges der Stab gebrochen. Die niederländische Periode sieht er nur als wissenschaftliche Epoche, als prähistorische Zeit an, was ihm

Niemand, der die Werke Josquin de Près' oder Orlando di Lasso's kennt und den Vorführungen der Amsterdamer Vokalkapelle angewohnt, glauben wird. Rubinstein steht da auf einem längst überholten Standpunkte. Mit ergötzlicher Inkonsequenz lässt er durch ein Hinterpförtchen Palestrina hereinschlüpfen, der ihm als «Anfang (!) der Musik als Kunst», als Ausgangspunkt ihrer ersten, der Orgel- und Vokal-Epoche gilt. Des unzerreissbaren Zusammenhangs dieses Sterns der römischen Schule mit seinen belgischen Kunstvorfahren, denen er noch weit mehr als Mozart seinen italienischen Vorgängern und Zeitgenossen verpflichtet war, scheint der russische Meister sich somit nicht bewusst zu sein. Über das 17. Jahrhundert weiss er, von ein paar Instrumentalisten abgesehen, das Wenigste zu sagen. Den Altvater deutscher Tonkunst, den markigen Charakteristiker und weihevollen Sänger der Leidensgeschichte des Herrn, Heinrich Schütz, schweigt er einfach todt. Aus dem 18. Jahrhundert ist die grosse italienische Schule des «schönen Stils» verschwunden. Die Tonkunst der Neapolitaner, aus der ein Händel und Gluck, Mozart und Spontini reichlichst Nutzen gezogen, existirt für ihn nicht. Rameau, der wegen etlicher Klaviernippes angeführt ist, gibt er für den Gründer der komischen Oper aus. Wem er das wohl nachredet? Dieser hochgeniale Künstler, einer der tiefsten Tragiker aller Zeiten, hat gelegentlich eine Balletoper «Platée oder die eifersüchtige Juno» (aufgeführt 4. Februar 1749) geschrieben, die komische Oper aber damit ebensowenig gegründet, wie Händel das komische Oratorium mit «Frohsinn und Schwermuth». Vor diesem erhält J. S. Bach, weil «ernster, gemüthvoller, tiefer, erfinderischer, incommensurabler» den Vorzug, indes ist die Ergänzung der Musikkunst in damaliger Zeit durch Vereinigung beider (nur dieser?) Namen bedingt. «Bach ein Dom, Händel ein Königsschloss». Bei Bach hat es ihm sein wohltemperirtes Klavier angethan, ausserdem die chromatische Phantasie, die Variationen, Partiten, Interventionen u. s. w. Über seine grössten Schöpfungen, die Johannes- und Matthäuspassion, das Weihnachtsoratorium, die hohe Messe wird kaum ein Wort verloren.

Eine neue Aera bricht an. «Der Orchestergeist verdrängt den Orgelgeist, die Oper das Oratorium, die Sonate die Suite». Philipp Emanuel Bach ist der Vertreter neuer Kunstanschauungen, in seinen Klavierstücken finden sich die Anfänge aller späteren Aeusserungen. Er bildet die Brücke zwischen Johann Sebastian Bach und Joseph Haydn. Die Musik zieht nach dem deutschen Süden, das Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven taucht auf. Ersterer ist eine «bedeutende Persönlichkeit, aber dabei immer nur der liebenswürdige, lächelnde (manchmal sarkastisch) zufriedene, sorglose, alte Herr, — in seinem ganzen musikalischen Schaffen». Mozart anlangend ruft er aus: «Helios der Musik möchte ich ihn nennen! Alle Gattungen der Musik hat er mit seinem Lichte beschienen und Allem den Stempel des Göttlichen aufgedrückt. Man weiss nicht, was mehr an ihm zu bewundern, seine Melodik oder seine Technik, seine krystallene Klarheit oder der Reichthum der Erfindung». Und doch weigert er ihm den höchsten Rang — wegen des ewigen Sonnenscheins in seiner Musik. «Die Menschheit lechzt nach einem Gewitter, — es erdröhnt die französische Revolution, — Beethoven erscheint!» Das ist sein Held, der gezeigt hat, dass die Instrumentalmusik Dramatisches ausdrücken, der Humor sich bis zur Ironie steigern kann. Am meisten fühlt er sich von seinen Scherzos gepackt. «Lächeln, lachen, sich lustig machen, nicht selten Bitterkeit, Ironie, Aufbrausen, überhaupt eine Welt psychologischen Ausdruckes hört man darin, und zwar als wie nicht von einem Menschen, als wie von einem unsichtbaren Titanen, der sich einmal über die Menschheit freut, ein anderesmal ärgert, sich über sie einmal lustig macht, ein anderesmal weint, — genug, ganz incommensurabel!» Kaum ist ihm diese beziehungsvolle Bemerkung entschlüpft, so neckt ihn wieder der phantastische Kobold und verleitet ihn zu Absonderlichkeiten. Dazu zählt die Behauptung, «Fidelio» sei die schönste existirende Oper, ferner jene, dass die unvergleichliche Missa solemnis nicht den grössten Schöpfungen des Bonner Meisters anzureihen wäre. Viel Wahrscheinlichkeit trägt die Ansicht in sich, dass Beethoven nach dem «Unaussprechlichen» der ersten drei Sätze der Neunten etwas Ausgesprochenes haben wollte und daher das gigantische Werk durch einen Chorsatz krönt. Unmittelbar an den Titanen der Musik reiht der Verfasser den Dritten seiner Götter an, den Vater der lyrisch-romantischen Epoche der Musikkunst. «Beethoven hat uns in seinem Fluge zu den Sternen mit hinaufgenommen, von unten aber ertönt ein Gesang: Kommt doch herunter, auf der Erde ist es ja auch so schön!» Diesen Gesang singt Schubert, er schafft das Stimmungs-

lied, das vom Herzen kommt und zum Herzen dringt, ausserdem auch das kleine Klavierstück. «Und da ist er mir am Unerklärlichsten», setzt Rubinstein hinzu und führt weiter aus: «Schubert war das echte Wiener Bürgerkind, — Volksgarten, Strasse, Kaffeehaus, Zigeuner seine Welt, — der Wiener Dialekt (wie bei Haydn und Mozart) seine Sprache. Er hat gesungen, wie der Vogel singt, immer und unaufhörlich, aus voller Brust, aus voller Kehle, hat sich gegeben, wie er ist, hat wenig gefeilt an seinen Werken, — seine Melodik wiegt alle Mängel auf, wenn deren wirklich vorhanden sind». Nach diesem «kreuzfidelen Lerchenfelder» sucht die Musik ihre frühere Stätte Norddeutschland· auf, wo gleichzeitig Weber als Opernsetzer und Instrumentalkomponist hervorragt. Über seine instrumentalen Hervorbringungen spricht er sich günstig aus, dafür fehlt wenig, dass er seine Bühnenwerke, die doch ein Juwel der Musikliteratur bilden, schlankweg übersieht. Schon hier tritt Rubinstein's Abneigung vor der Oper, die sich vermuthlich von seinen eigenen Misserfolgen auf diesem Gebiete herschreibt, in lächerlich schroffer Weise hervor. Seinen Sympathien nach müsste er gleich auf Mendelssohn übergehen; da er jedoch über die Tausendkünstler des Klavierspiels Einiges mittheilt, so mag er auch das andere Feld, «das ungeheuer bebaut worden und viel mehr als alles bisher Erwähnte das Publikum genährt und erfreut», die Oper, nicht umgehen. Er hat den Kampf Jakobs mit dem Engel in sich durchkämpft und es endlich über sich gewonnen, einen kurzen Abriss der Operngeschichte zum Besten zu geben, der so übel nicht ist, als man nach den bisherigen Pröbchen von Verstiegenheit argwöhnen könnte. Wir wollen dabei an Einzelheiten die bessernde Hand anlegen.

Wenn Rubinstein die italienische Oper synonym mit Unbedeutendheit findet, weil seinem allein seligmachenden Orchester eine bescheidene oder gar nichts sagende Rolle zugewiesen, so muss diese Einseitigkeit als Ausfluss seiner ausschliesslichen Vorliebe für den regsamen Instrumentalstil hingenommen werden. Cimarosa hat indes von den orchestralen Mitteln einen sehr sparsamen Gebrauch gemacht und ist trotzdem eines der schönsten Muster seiner Gattung geblieben. Der Hauptleistungen Rossini's wird anerkennend gedacht, etliche Seltsamkeiten laufen allerdings mit unter. So schweigt er sich über «Cenerentola», dies genial reizvolle Werk, gänzlich aus. In der wundervollen «Tell»-Ouverture stört Rubinstein das Schlussallegro. Mit Unrecht. Der Satz ist glänzend und effektreich geschrieben und trägt als richtige Angriffsmusik einen aufrührerischen Charakter zur Schau, der mit dem Geist der Handlung übereinstimmt. Unter den Häuptern der französischen Schule wird Hérold neben Gluck und Meyerbeer als Deutscher angeführt. Der grosse Künstler, welcher, nebenbei erwähnt, in Paris geboren,



Ruheraum für Herren. Südseite.

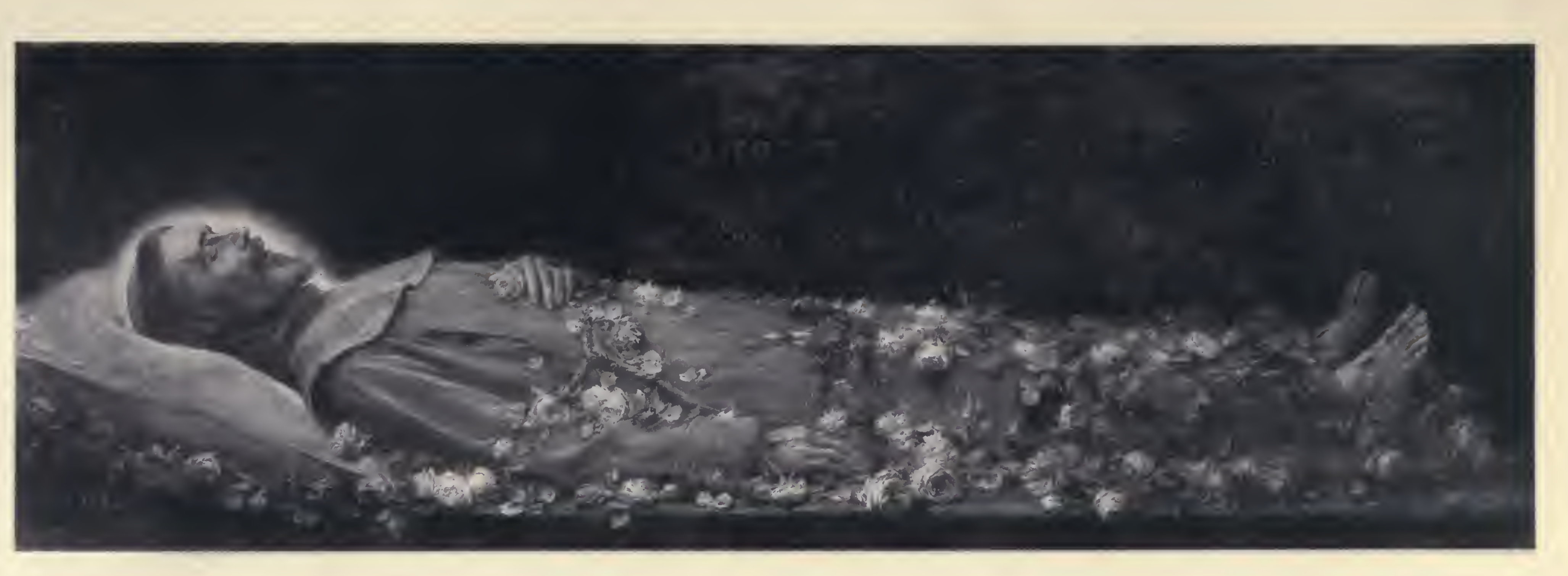
ist offenbar ein «dütscher Franzos». Wird die Abstammung väterlicherseits in's Auge gefasst, dann müsste mit gleichem Rechte Chopin für einen Franzmann gelten. Der Verfasser verfällt auch in den Irrthum, den Tondichter von «Zampa» unter die Komponisten grosser Opern einzureihen. Hérold hat (ausser vier Balleten) ein einziges Opernwerk für die Akademie geschrieben, den Einakter «Lasthénie». Seine übrigen dramatischen Erzeugnisse sind sämmtlich Dialogstücke, gehören also der Gattung der komisch-romantischen Oper an. Höchlich verwundert waren wir, Sueur, der

zu den bedeutendsten pfadfinderischen Talenten zählt, bei einem, wenn auch flüchtigen Überblick über die Leistungen französischer Musik gänzlich unberücksichtigt zu finden. Zum Ersatz dafür passirt es ihm, artige Männchen, wie beispielsweise den muntern Antwerpner Grisar, einen zierlichen Jünger Auber's, als hervorragende Komponisten zu citiren. Nach der Opéra comique, diesem «reizenden, witzigen, lustigen, interessanten Genre» kommt er auf die Operette zu sprechen, worin «das Reizende lüderlich, das Witzige läppisch, das Lustige gemein geworden ist — eine Art in Musik gesetztes Witzblatt à la «Journal pour rire.» Hiebei begeht er den Schnitzer, Offenbach als den Erfinder dieses leichtfertigen Genres und Hervé als dessen Nachfolger zu bezeichnen. Gerade das Umgekehrte ist der Fall. Dem Dichterkomponisten von «Fifi und Nini» gebührt das zweifelhafte Verdienst, die burleske Gattung in Frankreich zuerst eingebürgert zu haben. Mit ersichtlicher Gerechtigkeitsliebe wird über Meyerbeer geurtheilt, über den das Naserümpfen jetzt Mode geworden ist. Rubinstein hält «Robert», «Profet», namentlich aber «Die Hugenotten» für höchst bedeutende Opernkompositionen. Unverständlich ist mir das entschiedene Eintreten für Halévy's «Jüdin», die er als ein sehr beachtenswerthes Produkt bezeichnet. Kurz vorher hat er die feine Bemerkung fallen gelassen, dass die neueren Franzosen «Phraseurs» geworden sind. Das Posenmachen in Musik, das klügelnde Gespreiztthun und hohle Aufgepufftsein hat in Frankreich innerhalb der letzten fünfzig Jahre Schule gemacht. Unter denen, die dieser Unsitte Eingang verschafft, war Halévy in seinen ernsten Opern der Ersten einer, ihm haben's die Andern dann abgeguckt. Angelegentlich wird ferner der durchkomponirten Oper das Wort geredet, einer Zeitidee, die in die meisten heutigen musikalischen Erzeugnisse den Todeskeim legt, da sie dieselben mit nichtswertigen Ballast beschwert und die Tonsetzer zur Formverwilderung aneifert. Für Rubinstein existiren solche Bedenken nicht, steht er doch nicht an, das sterbensfade Seccorecitativ der Italiener, diesen widerwärtigen Singsang, für «eine sehr richtige Art (!), musikalisch zu sprechen» zu erklären.

Nach dieser Abschweifung kommt er auf die hervorstechenden künstlerischen Individualitäten der Zwanziger bis Vierziger Jahre in Deutschland zu sprechen. Spohr, den gediegenen Meister, lässt er hart an. Dieses Muster sanfter Melancholie nennt er «in Allen distinguirt, aber auch in Allen manierirt, daher wahrscheinlich nicht für lange lebensfähig». Während der feinsinnige Braunschweiger mit einem ehrenhaften Platz in der Musikgeschichte sich bescheiden muss, wird Marschner für eine Grösse erklärt, Franz Lachner's wenigstens freundlich gedacht. Wärmer und redseliger wird er bei Mendelssohn, der augenscheinlich zu seinen Lieblingen zählt. «Alle Kunstgattungen, mit Ausnahme der Oper, haben in ihm einen der edelsten Vertreter gehabt und sein Schaffen war Meisterwerk an Formvollendung, Technik und Wohlklang, und ausserdem war er in Vielem Schöpfer». Und welche sind die grossen dauernden Werke, die er hinterlassen? Paulus, Elias, die C moll-, A dur- und A moll-Symphonie? Beileibe nicht! Seine «Lieder ohne Worte», eine reizvolle Winzigkeit, die Rubinstein als einen «wahren Schatz an Lyrik und Klavierwohlklang» preist, seine sechs Präludien und Fugen für's Klavier, sein Violinkonzert und die Ouverture zur «Fingalshöhle» muthen ihn als seine genialsten an. Nach diesem «Schwanengesang der Klassizität» erscheint Schumann, ihm am sympathischesten in seinen Klavierkompositionen, dann zunächst im Liede, erst in dritter Reihe stellt er seine Orchesterwerke und grösseren Vocalcompositionen. Schumann hätte zu solcher Abschätzung seiner Leistungen wohl ein saueres Gesicht gemacht. Chopin wird als «der Klavier-Barde, der



Ecke aus dem arabischen Atelier *F. M. Bredt's* in München.



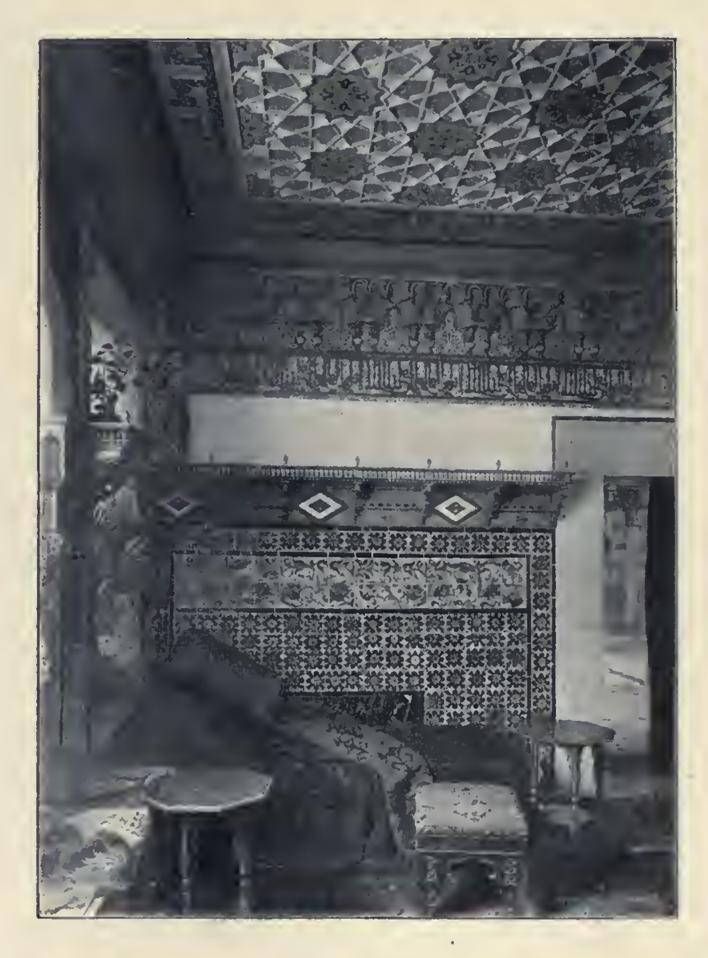
José Benlliure pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der heilige Franziskus.



Klavier-Rhapsode, der Klavier-Geist, die Klavier-Seele» begrüsst. «Tragik, Romantik, Lyrik, Heroik, Dramatik, Phantastik, Seelisches, Herzliches, Träumerisches, Glänzendes, Grossartiges, Einfaches, überhaupt alle möglichen Ausdrücke finden sich in seinen Kompositionen für dieses Instrument». Die schwärmerische Jünglingsgestalt, der dieser Dithyrambus gilt, ist durchaus nicht jene durch und durch verkränkelte, zerfressene Persönlichkeit, wofür man ihn hat ausgeben wollen, allein den eigenartigen Tondichter gleich zur höchsten Aeusserung des musikalischen Genies der Menschheit stempeln und über Händel, Gluck, Haydn und Mozart stellen, das ist starker Wutki. Selbst seine sonst so stille Zuhörerin wird stutzig und erlaubt sich die bescheidene Einwendung, sie hätte nicht gedacht, dass dieser Meister zu solcher Verhimmelung Stoff biete. Der Tastenstürmer geht über diesen Einwurf mit dem Ausspruch hinweg, dass er Chopin als den Aushauch der lyrisch-romantischen Epoche der Tonkunst betrachte. Noch andere Ueberraschungen stehen bevor. Als letzter Musikmessias wird ein Komponist ausgerufen, dessen Hauptwerk die sonst verpönte Oper bildet, just der, auf den die Welt am wenigsten gerechnet: Glinka. Der Mann verdient dies Lob. Wer immer mit den Werken des Orpheus von Nowospask vertraut ist, weiss, dass er eine der reichsten und tiefsten musikalischen Organisationen besessen, welche die Geschichte kennt.

Rubinstein kehrt nach diesem Abstecher in den kalten Norden wieder in die wärmeren alten musikalischen Kulturländer zurück. Er geht daran, sich mit der neuzeitlichen Kunst auseinanderzusetzen. Finis musicae! tönt's von seinen Lippen. Das Ende der Musik datirt für ihn seit dem Tode Schumann's und Chopin's. Mit dieser geharnischten Erklärung wirft er der neuesten Richtung, welche die vierte Epoche der Tonkunst vertritt, den Fehdehandschuh hin. «Heute wird wohl Interessantes, vielleicht auch Werthvolles geschrieben, aber Schönes, Grosses, Tiefes, Hohes nicht, insbesondere nicht im Instrumentalen wegen der Ueberhandnahme des Kolorits auf Kosten der Zeichnung, der Technik auf Kosten der Gedanken, des Rahmens auf Kosten des Bildes». Dieser Vorwurf ist auf die Hauptträger der neuen Aera, vor Allem auf Wagner und Berlioz gemünzt. Der Letztgenannte ist ihm der Interessantere, weil er nicht Neuerer geworden, sondern gleich bei Beginn seiner musikalischen Thätigkeit als solcher aufgetreten ist. Rubinstein klagt, dass bei ihm das spezifisch Musikalische, melodische Erfindung, Formschönheit, Harmoniereichthum nicht zu finden sei. Er behauptet, dass, wenn man seine Kompositionen am Klavier spielt, nichts bleibt, was meiner Erfahrung widerspricht. Auch bei Berlioz wird man beim Durchspielen seiner Werke häufig überwältigt durch «Gedankengrösse und seelischen Ausdruck». Noch weniger Gnade findet Wagner vor seinen Augen. Die Sage erscheint ihm als eine kalte Aeusserung der Kunst, «ein interessantes Schaustück, aber nie ein Drama, denn mit übernatürlichen Wesen können wir nicht (?) mitfühlen». Die grundsätzliche Verwendung von Leitmotiven findet er komisch, «Hypercharakteristik, ja beinahe Karikatur». Seine Melodie ist zwar «edel und breit, aber des rhythmischen Reizes und der Mannigfaltigkeit entbehrend», sein Orchester wohl «neu und imponirend, aber auch nicht selten monoton in den Effektmitteln oder Affektstellen, der Oekonomie und Mannigfaltigkeit in der Schattirung entbehrend, weil Wagner von Anfang bis zum Ende eines Werkes mit allen ihm zu Gebote stehenden Farben malt». Auch



Ecke aus einem Ruheraum.

an dem Prinzipiellen, Reflektirten, Prätentiösen in Wagner's Schaffen nimmt er Aergerniss. Es verleidet ihm den Genuss. Am schlechtesten kommt Liszt weg. «Dämon der Musik möchte ich ihn nennen! Versengend durch Gewalt, berauschend durch Phantastik, berückend durch Liebreiz, in seinem Fluge einen in die höchsten Höhen erhebend und in die tiefsten Tiefen mitschleppend, alle Formen auf- und annehmend, ideal und real zugleich, Alles kennend und könnend, aber in Allem falsch, unwahr, auflehnend, komödiantisch (!) und das böse Prinzip in sich tragend». Seine Komponistenperiode ist trauriger Art, «ewiges sich Gebärden». Recht geistreich, aber grundfalsch! Tiefe, Feuer, Kühnheit kann man Liszt nicht wegleugnen. Wo es dennoch geschehen, war's — «Gebärdung.» Berlioz, Wagner und Liszt sind in seinen Augen «Kompositionsvirtuosen», keinen von ihnen kann er als eigentlichen Komponisten anerkennen, allen Dreien fehlt «der Stempel der Genialität, die Naivetät». O, hätte der naive Rubinstein der Welt doch auch Opern wie «Tannhäuser» oder «Tristan», Instrumentalwerke wie die phantastische oder die Haroldsymphonie bescheert! Würde er die Literatur mit einer kraftgenialen Leistung, wie die Präludien, Prometheus, Mazeppa, Hamlet, Tasso, Hungaria oder die Hunnenschlacht bereichert haben, wir wären mit viel tieferer innerer Antheilnahme seinen Ausführungen gefolgt. Gegen den einzigen Hexensabbath, Henker- oder Pilgermarsch oder einen beliebigen Theil des «Christus» möchten wir ihn von seinen kritischen Sünden freisprechen. Leider hat er es verschmäht, den mit sichtlicher Lust verkleinerten Tondichtern im eigenen Schaffen allzu nahe zu kommen. Er wusste wohl, warum. Die bekannte Fabel von den sauren Trauben hat sich auch da bewährt. Seine Auffassungsfähigkeit bezüglich der eben genannten Meister scheint unter dem Druck des Eigensinns zu leiden, der schon manchem Kunstrichter übel mitgespielt.



Restaurant.

Als die Dame ihn verlassen, sinnt der Bessarabier nach, ob nicht gar «die musikalische Götterdämmerung» heranbricht. Eine Götterdämmerung ohne Wagner'sche Musik, das ist zu fade, dass wir uns damit befassen sollten! Aus dem immerhin interessanten Buche geht des Verfassers mangelhafte Kenntniss der alten Musik, seine Feindseligkeit gegenüber der neuesten, doch auch ernsten und gewaltigen Richtung, sowie sein Hang zum Kleinlichen hervor. Ein knappes Lied, ein hübsches Klavierstück, ein schlichter Choral gelten ihm als hohe Aeusserungen des Tongeistes. Wenn das der Weisheit letzter Schluss ist, dann hat die Musik als Kunst abgedankt, dann wäre in Wahrheit das Ende der Musik gekommen, deren Aufgabe es nicht sein kann, bei den Anfängen stehen zu bleiben, sondern diese Bausteine zum Aufbau grosser Formen zu verwerthen. So ist aus dem planen einstimmigen Gesang die polyphone Messe, aus Madrigalsätzen die Oper, aus instrumentalen

Tonbildchen die Symphonie erwachsen — ein Ergebniss der Geschichte, das sich nicht umstürzen lässt. Die kunsthistorische Entwicklung ist in Rubinstein's Schrift beinahe lediglich aus dem Klavierwinkel betrachtet, desshalb das Begrenzte, Relative, Strittige der vorgebrachten Ansichten. Das Buch fesselt, unterhält, regt an, wiewohl seine Behauptungen mit den Thatsachen sich oft nicht decken wollen. Das Interesse an der Persönlichkeit des Verfassers muss eben mithelfen. Als ein Selbstbekenntniss, das in der Seele des grossen Virtuosen und namhaften Komponisten lesen lässt, wird es auch bei Jenen Anwerth finden, welche die vielfach paradoxen Urtheile nicht zu theilen vermögen.

Auch die letzten Rubinstein'schen Darbietungen, die ich miterlebt, haben meine eingangs betonte Ansicht bekräftigt. Zunächst das Klavierconcert vom 11. April, wo er, fast ohne auszusetzen, zwei volle Stunden lang einen höchst widerstandskräftigen Bösendorfer Flügel bearbeitete. Jeder geschichtliche Bezug war da benommen, auch die Gefahr, irgend einem der Grössten Gewalt anzuthun, vermieden. Die Concertordnung enthielt nur eigene Kompositionen, die für Rubinstein charakteristisch, sonst zumeist aber wenig erfreulich waren. Das Zarte, Innige, Seelenvolle gelangte nur ausnahmsweise zur Aussprache, in erster Reihe war's auf's Verblüffen und Niederdonnern des Auditoriums abgesehen, was dem Klavierlöwen völlig nach Wunsch gelang. Den Gipfelpunkt der Hexerei bildete der bravouröse Vortrag der endlos gedehnten G dur-Variationen, worin der Titane eine schier übermenschliche Kraft entfaltete und das Instrument, welches unter den Hammerschlägen, die er austheilte, laut aufächzte, förmlich in Stücke zu hauen schien. Tosender Jubel lohnte die unbegreifliche Leistung. Bedeutend kühler war die Aufnahme, die Rubinstein's grosses Kompositionsconcert am 14. April fand, das er mit Umsicht, Feuer und Schwung dirigirte. Da zeigte sich's klar, dass nur der Nimbus des angestaunten Klavierbändigers dem Komponisten Gehör verschaffte. Nach der Ouverture zu «Dimitri Donskoi», einem der wenigen befriedigenden, weil einheitlich gestalteten Werke des Meisters, und seinem prächtige Anläufe enthaltenden G dur-Klavierconcert, welches Fräulein v. Jakimowski brillant spielte, wurden als vermeintliches Hauptgericht drei Bilder aus der geistlichen Oper «Moses» vorgeführt, die trotz ihres stellenweise blendenden orientalischen Colorits und mancher ansprechenden Einzelheit durch ihren geringfügigen Ideeninhalt ermüdend wirkten. Ich trug die Ueberzeugung heim, nicht als Tonsetzer oder Schriftsteller, lediglich als Tastenwunderheld wird Rubinstein's Name im Gedächtniss der Nachwelt fortleben.

PLAUDEREI.

Jacob Schikaneder. ***Contemplation.***

Sonnenuntergang, rauschende Meeres-Wellen und in der grossen Wasser-Einsamkeit ein sinnender bleicher Mönch.

Die ernste Gestalt packt uns wie mit einem unentrinnbaren Bann. Wir träumen ein Menschen-Geschick voll Sehnsucht und Herzweh — und Entsagung.

Er war ein achtzehnjähriger Jüngling, als er die Herrschaft über ein kleines Land antrat, als Erbe seiner Väter. Und sein Herz war voll von begeisterten Wünschen, sein Volk zu beglücken. Er wollte Liebe säen und Liebe ernten. Aber er begegnete nur kalten, ehrgeizigen Augen, nur Heuchlermienen und schmeichelnden Lippen. Einer suchte den Andern aus seiner Gunst zu verdrängen; Jeder lobte nur sich und lästerte über seinen Nächsten. Da ergriff den jungen Fürsten ein wilder Abscheu und er warf ihnen den Herrschermantel, vor dem sie Alle auf den Knien lagen und das Weihrauchfass schwangen, vor die Füsse und rief:

«Nehmt eine Strohpuppe und legt ihr die Insignien an! Was braucht Ihr ein fühlendes Menschenherz, da Ihr nicht nach Liebe begehrt?»

Der Jüngling hatte eine ernste Kummerfalte zwischen den Brauen, als er nun sein Heimathland verliess und in die Fremde ging.

Seine Stirne aber wurde wieder hell und froh und neue Jugend, neuer Glaube durchglühte ihn. Er fand ein Weib. Aus ihren schönen Augen schien, wie eine heilige Flamme, jene grosse, unendliche Liebe zu leuchten, nach der sein Herz begehrte. Mit einem süssen Lächeln, das all' seine bösen Zweifel an den Menschen einlullte, schwor sie ihm ewige Treue.

Aber nach Jahresfrist verrieth sie ihn. Er fand sie in den Armen eines Andern.

Da wendete er sein Haupt von ihr ab, in Schmerz und Ekel. Er nahm ein härenes Gewand und floh in die Einsamkeit.

Zwischen Klippen, wohin kein Mensch seinen Fuss

setzte, trieb er sich umher; dort, wo das grosse, wilde Rauschen des Meeres jeden Laut einer Menschenstimme verschlang.

In Verzweiflung war er geflüchtet. Hier aber ergoss sich ein seliger Friede über sein suchendes Herz. An dem einsamen Gestade fühlt er sich berührt von dem Hauch des Göttlichen, des Urewigen, nach dem er begehrt in der Irre. Er hört aus den Meereswellen jene Macht rauschen, die Welten schuf und Welten hält; er sieht in der sinkenden Sonne die Flammenzeichen der ewigen Liebe. Seine Seele versinkt in diesen grossen Frieden, in dieses gewaltige Lichtmeer, von dem ein Funke auch in seiner eigenen Brust glüht. Er weiss sich eins mit der heiligen Natur, eine Welle in dem Ocean des unendlichen Lebens, eine Offenbarung des ewigen, unsterblichen Schöpfungsgedankens.

H.W. Mesdag. ***Winternachmittag in Scheveningen.***

Starres Schweigen. Winterliche Oede. Nordischer Ernst.

Keine bunten Gestalten mehr, die das Grau der Düne beleben. Kein Segel flattert am Horizont. Eingefroren liegen die Schiffe im Hafen. Ueberall Weiss und Stille.

Und in dieser tiefen Ruhe klingt noch lauter und gewaltiger die grosse Stimme des Meeres, der düstere Wellenschlag, der an das Ufer brandet — immerzu, wie ein todesernster Klagegesang.

Ueber der unendlichen Weite ballt sich der Nebel in traumhaften Gestalten und hüllt die Nordsee — die Welt in seine Schleier. Es ist wie ein ungeheures geisterhaftes Reich, durch das zuweilen ein Sonnenschimmer blickt, das sich dann wieder in schattengleichen Umrissen zusammenschiebt, fortflattert, wie von einer unsichtbaren Gewalt bewegt, als wären in dem grossen Winterschweigen die ernsten nordischen Götter wieder wach geworden und zögen nun wie düstere Märchengebilde an den Ufern hin, an denen einst, vor Jahrhunderten, ihre Altäre gestanden und klagten mit in dem dumpfen, nimmer rastenden, unheimlichen Brausen des Meeres.

José Benlliure. ***Der heilige Franziskus.***

Eine der rührendsten Gestalten in der Geschichte der Heiligen, dieser Giovanni Bernardone, später Franziskus von Assisi genannt; denn seine Religion war das Erbarmen und sein Fanatismus war Mitleid.

Als reicher, verwöhnter Kaufmannssohn hatte er erst, in heiterer Lebenslust, mit übermüthigen Freunden seine Tage genossen, bis nach einer schweren Krankheit eine volle Wandlung über ihn kam. Nun gab er seine schönen Kleider den Armen und mischte sich unter die Bettler, unter die Elenden, die Gemiedenen. Die Drohungen, selbst die Züchtigungen des Vaters vermochten ihn nicht fortzuweisen von dem Wege, den seine glühende Begeisterung ihn führte. Und so tief muss der Wunsch nach Selbstentäusserung, das Bedürfniss nach Armuth und Askese in jener Zeit gelegen sein, dass das Beispiel des schwärmerischen Jünglings Nachahmung fand und seine beredten Worte einen Widerhall weckten in vielen anderen frommen Herzen.

Seine Jünger, — die grauen Brüder, Barfüsser, Minoriten — waren bereit, auf jedwedes Eigenthum zu verzichten, und bettelnd, paarweise, durch die Welt zu ziehen, um das Evangelium zu verkünden, die Ungläubigen zu belehren, die Kranken und Aussätzigen zu pflegen.

Die Legende erzählt, der Papst Innozenz III. habe, als der Bettelmönch Franziskus, barfuss, mit einem Strick um die Lenden, vor ihm erschien und ihn bat, die Regeln des neuen Ordens zu bestätigen, sein Anliegen abgewiesen. «Jedoch in der Nacht sah der Papst im Gesichte eine Palme zu seinen Füssen emporwachsen, die ein schöner, mächtiger Baum wurde. Von Gott erleuchtet, erkannte er, dass dieser Baum den armen Franziskus bedeute; auch sah er, wie die Kirche des Lateran dem Einsturz nahe war, und wie ein Mann sie gestützt und gehalten habe, und in diesem Manne erkannte er wieder den Heiligen.» Auf dieses hin erhielt Franziskus vom Papste die Bestätigung seiner Ordensregeln und den apostolischen Segen.

Auch uns moderne Skeptiker, die sonst wohl verständnisslos diese Heiligengestalt anstaunen, muss der Zug ergreifen, den die Legende berichtet:

Franziskus begegnete einem Armen, der keinen Mantel hatte; sogleich gab ihm der Heilige den seinigen und als ihn der Bruder hindern wollte, sprach er: «Lass mich, ich habe den Mantel nur so lange entlehnt, bis ich einen finden würde, der ärmer ist als ich».

Später verliert sich die Legende ganz in das Reich des Wunderbaren, des Mystischen. Sie behauptet:

Auf dem Berge Averno erschien dem heiligen Franziskus ein Seraph, an einem Kreuze hangend. Leuchtende Strahlen senkten sich auf die Hände, die Füsse des Heiligen und er empfing die Wundmalen Christi. Aber er verbarg diese Zeichen der himmlischen Gnade vor seinen Jüngern und erst nach seinem Tode konnte man deutlich die eisernen Nägel an seinen Händen und Füssen sehen, die sich durch göttliche Kraft aus seinem Fleische gebildet hatten.

Und weiter heisst es noch:

Wo der sanfte Heilige wandelte, blühten Rosen, der Dornstrauch trug köstliche Blumen und als man nach 600 Jahren sein Grab öffnete, duftete ein lieblicher Wohlgeruch hervor.



Jacob Schikaneder pinx.

Contemplation.





H W. Mesdag pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Winternachmittag in Scheveningen.



Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast 1894.

Von

FRED. WALTER.



Aus dem Lenbach-Saal.

Noch vor wenigen Jahren herrschte hier wie anderswo das Bestreben, die Kunstausstellungen so umfangreich und vielseitig als möglich zu gestalten und in dem Riesenraum des Münchener Glaspalastes hing Bild an Bild. Wir haben Herrliches gesehen und Vieles gelernt damals, was an keinem anderen Ort der Welt zu haben war, ward den Münchnern und Münchens Besuchern geboten: ein Ueberblick über das gesammte zeitgenössische Kunstschaffen der Erde. Es war ein hoher Genuss, das Alles zu studiren, zu vergleichen und Schlüsse zu ziehen, aus den Spiegelbildern, welche die Künstler zum Besten gaben, das Kulturleben und Wesen fremder Völker zu erkennen. Aber der Genuss war doch mit einer beträchtlichen und ermüdenden Arbeit verbunden für den, der in den Ausstellungssälen etwas mehr sein wollte, als ein Flaneur oder gar irgend wie kritisch Rechenschaft abzulegen hatte über das Facit seiner vergleichenden Kunststudien. Und mit jedem Jahre ward das Material erdrückender und schwerer zu bewältigen, denn die Veranstalter jeder neuen Jahres-Ausstellung suchten und verstanden es, die vorhergehende immer wieder zu überbieten an Umfang, Reichhaltigkeit und sensationellen Schlagern. Jetzt ward aber immer deutlicher auch im Publikum das Bedürfniss nach einer Reaktion laut, man empfand es nachgerade als eine Last, sich allsommerlich durch mehrere Tausend Katalognummern durchzuarbeiten und wie man sich nach üppigen Festtagen auch wieder nach einem bescheidenen und intimen Mahle sehnt, so verlangt man jetzt nach den glänzenden Massenaufgeboten von Kunstwerken wieder nach dem behaglichen Genuss einer beschränkteren Anzahl sorgfältig gewählter Werke. Die gleiche Wandlung im Geschmack offenbart sich auch an anderen Orten, und Kenner des Pariser Kunstlebens konstatiren auch jetzt schon eine bedeutende Abnahme des allgemeinen Interesses für die grossen Salons. Dafür melden die Kunstzeitschriften der Seinestadt in jeder Nummer eine Menge kleiner Sonder- und Sammelausstellungen aller Art.

Das nur so nebenbei. Es sollte nur dargelegt werden, wie die Münchener Künstlergenossenschaft dazu kam, ihre Jahresausstellung heuer so wesentlich

im Umfang zu reduziren und den Schwerpunkt auf strengere Sichtung und behaglichere Ausgestaltung zu verlegen. Die Konkurrenz der «Secession», welche diese Prinzipien schon im Vorjahre auf ihre Fahne geschrieben, that noch Manches dazu. Das Werk gelang in erfreulichster Weise, das künstlerische Niveau der Glaspalast-Ausstellung ist gegen das Vorjahr sehr wesentlich gehoben, was schwere Arbeit und schwere Kämpfe gekostet haben mag, und das äussere Arrangement ist so hübsch und wohnlich, dass sich wohl Jeder, den nicht Voreingenommenheit in den Glaspalast geleitet, darin wohl fühlen muss. Die Ausstellung hat nicht im Entferntesten den Durchschnittscharakter der «älteren Richtung»; sie lässt uns Neues und Neuestes sehen neben dem guten Alten und wenn hie und da einiges Alte dazwischen hängt, was nicht zum «guten Alten» zählt, so ist das vereinzelt genug und hat seinen Werth als Massstab für den Fortschritt der Anderen. Könnten wir diese Ausstellung, obwohl ihr ja viele der modernsten deutschen Maler fehlen, in Musse mit einer Ausstellung vergleichen, die etwa vor sechs Jahren stattfand, wir würden vielleicht mit Staunen sehen, welchen Weg die deutsche Malerei in diesem halben Dutzend Jahre zurückgelegt hat, wie alles Ueberschäumen und Uebergreifen in den Kampfjahren schliesslich zum Guten führte und wie gerade die deutsche Malerei in der steten Berührung mit dem Besten, was fremde Kunst geschaffen, sich geläutert hat, ohne dabei von ihrer natürlichen Eigenart zu verlieren.

Man hat bei dieser Ausstellung den Sälen ein möglichst festliches Gewand gegeben und dafür die Bilder so weit auseinander gehängt, als es zu machen war. Die Wände sind jetzt durch einfache aber merkwürdig wirksame Dekorationsmalerkünste scheinbar mit kostbaren Damasttapeten bekleidet, jeder Saal in anderer Farbe, mit anderen Mustern. So war es der sorgsamen Hängekommission möglich, für jedes werthvolle Werk einen wirklich passenden Hintergrund zu finden, der es in der Farbe nach Möglichkeit zur Geltung kommen lässt. Vielleicht wäre es gut gewesen, ein paar Säle — wie es mit dem «Engländersaal» gehalten wurde, ganz ruhig und einfach zu halten, um dort speziell ernster gehaltene Arbeiten unterzubringen; aber das ist ja in einem kommenden Jahr leicht wieder herzustellen. Der reiche Bildhauersaal in imitirtem Marmor, der vor zwei Jahren mit grossen Kosten hergestellt war, wunderschön, aber für helle plastische Kunstwerke mit seinen lichten, farbigen Wänden nahezu unbrauchbar ist, wurde in einen Erholungsraum umgewandelt, in dessen Mitte ein origineller Springbrunnen seine kühlenden Wasserstrahlen mit lustigem Plätschern zur Decke sendet. Die Herstellung eines solchen Raumes sei jeder grösseren Ausstellung warm empfohlen. Gerade der fleissige Besucher braucht einen derartigen Ruhepunkt und am allerwerthvollsten ist dieser, wenn er, wie im Pariser Industrie-Palast-Salon, nicht die Spur von einem Kunstwerk enthält, sondern nur comfortable Möbel.

Das Prinzip «international zu hängen», das heisst, Kunstwerke aller Nationen im gleichen Saal zu vereinigen, ist zum grössten Theile durchgeführt, nur einige Gruppen blieben beisammen, so die Düsseldorfer, die von einer Staatskommission ausgewählten Belgier — der schwächste Theil der Ausstellung — und die Engländer, welche vielleicht die glänzendste und anziehendste Gruppe in der stattlichen Bilderschau gestellt haben. Später werden wohl auch die jetzt noch nicht eingetroffenen Franzosen, von denen man sehr Schönes erwartet, eine geschlossene Abtheilung bilden. Die westlichen Säle des Glaspalastes nimmt eine sogenannte «Schwarzweissausstellung» ein, die in buntem Durcheinander Zeichnungen, Stiche, Radirungen und Holzschnitte aller Art enthält. Nicht gross, aber interessant ist die Abtheilung für Architektur, in welcher ein paar mächtige Modelle vom neuen Münchener Justizpalast Professor Friedrich Thiersch's auffallen und mit ihrer klaren und instruktiven Wirkung einen Fingerzeig dafür geben, wie auf grossen Ausstellungen bedeutsame Architekturwerke überhaupt am Besten dem Publikum vorzuführen wären. Es brauchte ja nicht immer so kostspieliger Ausführung und so grossen Formats.

Eine Perle der Ausstellung ist der Lenbach-Saal, der gleiche, der vor zwei Jahren die Werke des genialen Bildnissmalers umschloss. Auch dieses Mal hat Franz v. Lenbach den Raum in bekannter Art ausgestattet, mit malerischem altem Geräth, Stoffen, Bildhauerwerken und Skizzen, welche den Zweck haben, den eigentlichen Ausstellungsbildern zur Folie zu dienen und die Monotonie der Wände zu unterbrechen. Die diesjährige Lenbachausstellung scheint mir die letzte an Schönheit noch zu übertreffen, schon darum, weil sie den Meister von einer Seite zeigt, die bisher nicht immer seine stärkste

Seite gewesen ist: als Frauenmaler. Vereinzelte Frauenbildnisse Lenbach's waren oft schon zu sehen, die wunderschön waren; es sei nur seiner «Duse» gedacht, die er lange gemalt — und verstanden — hatte, bevor sie ihren Triumphzug durch Deutschland angetreten. Aber heuer tritt er mit einer ganzen Serie prächtiger Frauenköpfe vor uns hin. Das schönste von diesen Portraits heisst «Salome», ein schwarzhaariges Weib in rothem Gewande mit dem nur skizzenhaft angedeuteten Haupte des Täufers. Das Bild ist mehr Portrait als «Historie» und was in der Seele dieser anmuthigen, geheimnissvoll lächelnden Frau wohnt, ist ein Schalk und kein Dämon. Dem Ganzen ist eine fascinirende Schönheit eigen, eine vornehme Ruhe spricht aus dieser geheimnissvollen Salome und doch so was wie verhaltene Leidenschaft. Rechts davon hängt das Bildniss einer Amerikanerin mit dunkelrothem Haar, die gelegentlich der 1893er Wagner-Vorstellungen im Münchener Hoftheater durch ihre rassige, stolze Schönheit und ihre Juwelen auffiel, links davon das Konterfei einer blonden Frau, vielleicht das Farbigste und «Modernste», was Lenbach bis dato hervorgebracht. Bewundernswerth ist auch die «Schlangenkönigin», eine Reminiszenz an ein interessantes orientalisches Weib, das unter dem sehr deutschliterarischen nom de guerre Nala Damajanti vor einiger Zeit hier im Zirkus Hagenbeck aufgetreten war und durch ihr Temperament und die wilde Grazie ihrer Bewegung, wie durch die Geschmeidigkeit ihres schlanken Leibes entzückte. Lenbach hat sie «indischer» gemalt, als sie im Zirkus auftrat, der Oberkörper mit seinen reinen, schmächtigen und doch kraftvollen Formen ist nackt und um die Arme der dunkelhäutigen Frau ringelt sich eine Schlange. Dann finden wir im Lenbachsaal das Abbild eines hübschen Mädchens mit Mulattenteint und das andere, sehr liebliche, eines blonden, zarten, echt deutschen Mädchens, in dem Alter zwischen Backfischchen und Jungfrau, ein Bildniss von des Künstlers Gattin u. s. w. Ein Repräsentationsbild der Prinzessin Clementine von Coburg athmet Hoheit und Würde und ist von einer «Fertigkeit» wie sie Lenbach eigentlich erst wieder in den letzten Jahren seinen Werken zu geben liebt. Er erwähnt dabei freilich nichts Unwesentliches, kein entbehrliches Detail stört die Grösse des Gesammteindruckes. Aber statt des geheimnissvollen braunen Dunkels, in welches der Meister früher seine Gestalten bis auf das Haupt zu tauchen pflegte, gibt er uns jetzt bestimmte Farben und Formen, prachtvolle, tiefe, satte Farben und wuchtige mit breiten Pinselstrichen festgehaltene Formen.



Richard Falkenberg. Abend.

Gerade die Art, wie Lenbach die nebensächlichen Theile seiner Portraits zu behandeln weiss, ist so reizvoll und so meisterlich, dass man diesen Grad von Fertigkeit bei ihm erst recht nicht missen mag. Seinen «Bismarck» im Glaspalast zeichnet sie ebenfalls in ganz hervorragendem Maasse aus. Lenbach hat seinen grossen Mann dieses Mal im Soldatenmantel gemalt, den bronzenen Kürassierhelm auf dem mächtigen Haupt, unter dem der gelbe Uniformkragen herausleuchtet. Dass jedes neue Bismarckbildniss Lenbach's uns den Eindruck macht, es sei das beste, ist eigentlich auch das Höchste, was man zum Lob des Malers sagen kann. Uns will scheinen, als seien die mächtigen Formen von Bismarck's Schädel dieses Mal ganz besonders gelungen modellirt und die

grosse Einfachheit des ganzen Wurfes verleiht dem Werke einen monumentalen Ernst. Unter den übrigen Männerportraits ragen ganz besonders hervor: das des Architekten Gabriel Seidl, der charakteristische Kopf eines Münchener Kunstgewerbemeisters und ein grosses, aristokratisches Herrenbildniss im Pelzmantel. Gabriel Seidl's Kopf ist ganz hell gehalten und wunderbar getroffen. In humorvoller Bescheidenheit schrieb der Maler darunter: Gabriel Seidl, Baumeister zu München, karikirt von Franz Lenbach. Solche Karikaturen kann man sich gefallen lassen. Liebenswürdiger Humor beseelt auch ein schwarzweisses Selbstportrait Lenbach's mit seinem Kinde.

Zu den Hauptbildern in der Glaspalastausstellung zählt Karl Hartmann's «Faust in der Hexenküche», eine malerische Leistung allerersten Ranges. Faust steht auf dem Bilde entzückt vor der Erscheinung eines nackten Weibes, dessen zarte Formen sich aus dem Dunst und Rauch der Hexenküche loslösen. In wonniger Müdigkeit ruht die herrliche Frauengestalt auf den Dampfwolken wie auf weichen Ruhekissen. Es ist der Moment, da über die Lippen des berückten Doktors die Worte kommen:

«Ist's möglich, ist das Weib so schön?
Muss ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln seh'n?
So etwas findet sich auf Erden?»

Und der Schalk, der hinter dem gelehrten Mann im Dunkeln kauert, gibt die Antwort:

«Natürlich, wenn ein Gott sich erst sechs Tage plagt
Und selbst am Ende Bravo sagt,
Da muss es was Gescheites werden.»

Die weibliche Figur auf Karl Hartmann's grossem Bild ist so schön gemalt und fein gezeichnet, wie wir das auch auf unsern besten Ausstellungen nicht häufig finden. Fleischmalerei ist nun einmal sonst die schwache Seite der deutschen Kunst. Aufsehen macht und verdient auch Adolf Echtler's «Aschermittwoch», ein Bild, worin der Künstler einen Reichthum der Farbe und eine Kraft des Vortrags erreicht, wie er sie seit seinem in der Münchener Pinakothek befindlichen Genrebild «Gestürzt», nicht wieder erreicht hatte. Es ist Nacht. Ein leichtsinniges, junges Weib — von Leichtsinn erzählt der Kontrast zwischen ihrem prunkvollen rothen «Domino» und der ärmlichen Stube — ist vom Balle heimgekehrt im Morgengrauen und findet die alte Mutter todt im Bett. Die Alte entschlief, indess die Tochter der Freude nachging, vielleicht der



Wilhelm Ritter. Die Burg zu Nürnberg im Winter.

Sünde, dem Untergang entgegen und der starre Leichnam predigt dem jungen Weibe mit furchtbarer Eindringlichkeit ein «Memento mori» und lässt sie in Reue und Selbstvorwürfen erschaudern. Von packender Dramatik ist diese Schilderung; wenn ein Vorgang so wahr gegeben und so gut gemalt ist, so darf er schon ein wenig sensationell sein. Ist doch im ganzen modernen Kunstleben wieder ein Bedürfniss nach Handlung im Bilde rege geworden, nachdem in den letzten Jahren die malerische Erscheinung allein und Alles gegolten hatte. Wer Professor Adolf Echtler von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen wünscht, hat im Glaspalast Gelegenheit dazu. Richard Falkenberg stellt ein im höchsten Maasse ähnliches Bildniss jenes Malers aus, eine treffliche mit sicherer Zeichnung und solidem Können gemachte Arbeit. Noch erfreulicher aber sind die zwei «grünen Bilder» Falkenberg's, sein «Abend» mit der anmuthigen weiblichen Figur und die «Sonnenblumen»,



Adolf Echtler pinx.

Aschermittwoch.





Franz von Lenbach pinx.

Herodias.



ein Garteninterieur von ganz entzückender Frische und Farbenfreudigkeit, das einen eminenten Fortschritt des Malers bedeutet und zu den besten Stücken seiner Art in dieser Ausstellung zählt. Hier sei auch gleich Charles Palmié's gedacht, der das Verdienst hat, der Schöpfer der dekorativen Neuerungen in den Ausstellungsräumen zu sein. Von ihm sind drei grosse Landschaften da, eine freundlicher, fröhlicher, lichter und farbiger als die anderen deutschen Landschaften. «Deutsche Landschaft» κατ' ἐξοχὲν nennt der Maler sein grosses Sommerbild mit seinem saftigen, satten Grün und seinen schön geformten Bäumen, ein Motiv aus der Nähe von Creussen. «Auf Regen folgt Sonnenschein» betitelt sich eine frühsommerliche Landschaft in jener strahlenden, blendenden Beleuchtung, die der erste Sonnenblick nach einem Gewitter hervorbringt. Durch den Gegensatz zu dem noch dunklen Regenhimmel erscheinen die sonnenbeschienenen Sträucher und Wiesen wie mit Gold übergossen und die klare, gereinigte Luft lässt den Farbenglanz noch glänzender erscheinen. Das dritte Bild heisst «Abendsonne». In den glühendsten rothgoldenen und goldgelben Tinten prangt der Laubwald und das Alles ist noch gehöht durch den warmen Schein der letzten Sonnenstrahlen und spiegelt sich im Wasser eines Weihers. Das ist so ziemlich die stärkste koloristische Aufgabe, die sich der Landschaftsmaler stellen kann, aber sie ist auch in einer wahrhaft Achtung gebietenden Weise bewältigt, und was das Höchste sagen will, obwohl der Künstler hier die grellsten und buntesten Töne der Palette zu Hilfe nehmen musste, ist dem Ganzen doch volle Harmonie eigen. Auf den beiden zuletzt genannten Bildern ist Wasser und immer ist es süperb gemalt, eine Spezialität Charles Palmié's.



August Heyn. Portrait.

Im Vorjahre ist die Kollektion von Bildern Arnold Böcklin's die Perle der Glaspalastausstellung gewesen, dieses Mal ist nur ein einzig Werk des grossen Basler Meisters zu sehen, sein «Teutonenkampf» oder «Cimbernkampf», wie das Bild bisher genannt wurde. Es ist ein Werk, dessen helle, klare Farbenskala es auf den ersten Blick als ein Ergebniss der letzten Epoche des Malers erkennen lässt, und in der That erst 1892 gemalt. Im Aufbau erinnert es ein wenig an die Rubens'sche «Amazonenschlacht» in der Münchener «Neuen Pinakothek». Auch hier rast der Kampf über eine Brücke hin und mit furchtbarer Wuth werfen sich auf dem schmalen Pfade die nackten Germanen auf ihre Todfeinde, die Römer. Ein Knäuel von sich bäumenden Pferden und ringenden Menschenleibern kennzeichnet den Zusammenstoss. Andere Germanenkrieger durchschwimmen unten den Fluss, das Schwert mit den Zähnen haltend, überall die wildeste Bewegung! Wahrhaft grossartig ist die Hauptgruppe komponirt, von den Einzelnfiguren mag manche beim ersten Anblick fremdartig berühren; wer sich die Mühe nimmt, sich in das Bild einzuleben, wird, wie dies bei den Werken dieses Kunstheros immer der Fall ist, sich mit jeder scheinbaren Absonderlichkeit befreunden. Ueber Alles herrlich ist die Farbe und wenn das Bild nichts enthielte als den blaugrünen, reissenden Fluss und die aus frisch gefällten Föhrenstämmen gezimmerte Brücke, die so ganz unüber-

trefflich wahr gemalt ist, wäre es schon ein grosses Kunstwerk. Zwei Schüler Böcklin's sind in der Ausstellung ebenfalls vertreten: Sigmund Landsinger durch eine fein empfundene «Sappho» und der Basler Hans Sandreuter durch eine sehr originell gedachte Komposition «An der Himmelspforte», ein Werk von sehr heiteren Farben, das beweist, dass der Maler nicht umsonst bei einem Meister von Böcklin's Rang in die Schule gegangen, das aber leider nicht die gleiche Formenreinheit zeigt, wie einige im Vorjahre hier gesehene Arbeiten des Malers. Aus der prächtigen Idee liesse sich wohl noch mehr machen.

Gabriel Max ist ausserordentlich mannigfaltig vertreten, doch zählt der Katalog Manches auf, was noch nicht eingetroffen ist; zu Letzterem gehört ein hoch originelles Bild, «Pithecanthropus alalus», welches der Maler Herrn Professor Ernst Häckel in Jena zum 60. Geburtstag gewidmet hat. Das Bild verdankt den anthropologischen Liebhabereien von Gabriel Max seine Entstehung und ist eben so wohl ein Zeugniss von des Malers tiefgehenden Kenntnissen auf diesem Gebiete wie von seiner seltenen Phantasie. Es bedeutet wohl den Versuch einer Rekonstruktion des Uebergangstypus vom Menschen zum Affen und ist weit mehr als ein Capriccio, vielleicht sogar eine wissenschaftliche That. Gabriel Max besitzt bekanntlich, was hier nur nebenbei bemerkt sei, ein anthropologisches Museum, dem sich nur wenige Staatssammlungen gleicher Art an die Seite stellen können. Geordnet ist es wundervoll, mit dem Geschmack eines Künstlers und der Gewissenhaftigkeit des Gelehrten. Das Bild «Visionen» ist schon manches Jahr alt und bekannt. Ein schönes junges Weib vom Max'schen Somnambülentypus, das einen schemenhaften Blumenkranz vor seinen Augen erscheinen sieht. «Seelenkämpfe» ist der Titel für einen jener ausdrucksvollen Frauenköpfe, von denen Gabriel Max schon so viele gemalt. «Drei Weise» sind Affen, die vor einem Buche kauern. Wie Max Affen darzustellen weiss, ist ja bekannt, das malt ihm Keiner nach. Neu ist «Die Braut von Corinth» nach Goethe's Dichtung, zwar bereits einmal kurz im Münchener Kunstverein ausgestellt, doch dem grösseren Publikum noch nicht bekannt. Der Maler schildert die Szene, da die Mutter die Liebenden überrascht. Der Jüngling liegt auf dem Lager und die gespenstische Braut hat sich über ihn geworfen und

> «Gierig saugt sie seines Mundes Flammen.»

Im Hintergrunde naht die Mutter. Die Komposition, die Eintheilung der Figuren in den Raum zeigen des gedankenreichen Malers ganze, bewährte Kunst.



Max Schlichting. Rue Faubourg Montmartre in Paris.

Ein Werk mit edlem Ernst und Idealismus geschaffen ist Kunz Meyer's «Judas Ischariot». Der Maler hat bisher sich nicht an so bedeutsame Aufgaben gemacht, sondern nur Landschaften gemalt, die er mit anmuthigen Nixen und niedlichen Putten belebte, mit Luft- und Wassergeistern, deren Grazie immer angenehm auffiel. Nun tritt er uns mit tragischem Pathos entgegen und mit vollem Erfolg: Es ist Nacht und heller Mondschein. Den Verräther des Menschensohnes hat seine Sünde auf Bergeshöhen gejagt, ermattet ist er zusammengebrochen; die Hände vor's Gesicht schlagend und nun sieht er in furchtbarer Vision die Gestalt des Gekreuzigten vor sich aufsteigen, die Gestalt des Mannes, der ihm nur Gutes gesagt und gethan und zu dessen entsetzlichem Tode er geholfen. Das Visionäre, Körperlose

der Erscheinung des Gekreuzigten ist in dem Bilde ebenso gut gegeben, wie die nächtige Landschaft und die Gestalt Judas Ischariot's. Auch Walter Firle hat heuer ein religiöses Werk der Malerei geschaffen, ein Dreiflügel-Bild mit der Gesammtbezeichnung «der Glaube». Das Mittelstück bildet in etwas modernisirender Auffassung die Anbetung der Hirten im Stalle zu Bethlehem, eine Gruppe von inniger Andacht beseelt. Links davon sehen wir in keuschem Liebreiz die jungfräuliche Madonna in einer Frühlingsnacht träumend in stiller Ahnung von einem künftigen, hohen Schicksal, im Glauben ergeben des Künftigen wartend. Der rechte Flügel zeigt die leidvolle Mutter Jesu wieder in heller Mondnacht am Fusse des Kreuzes, zusammengebrochen in ihrem Schmerze und doch ergeben im Glauben. Die Poesie des christlichen Glaubens hat Firle hier mit feinem Gefühl getroffen und ein Hauch von kindlicher Innigkeit durchweht das ganze, grosse Werk, der es jedem Empfänglichen sympathisch machen muss. So ist auch aufrichtige Religiösität, die nicht auf Sensation ausgeht, die Signatur von Gebhard Fugel's «Letztem Abendmahl» und doch ist das Werk durchaus originell gedacht und mit einem gewissen mystischen Reiz umkleidet. Besonders die Figur Christi ist hoheitsvoll und Ehrfurcht weckend.



Frederick Vezin. Nach dem Diner.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Franz von Defregger und Wilhelm Leibl sind dieses Mal nicht durch bemerkenswerthe Hauptbilder vertreten, aber doch durch Werke, die ihre Eigenart würdig und bezeichnend repräsentiren. Der Erstere gibt uns das lebensgrosse Brustbild einer hübschen «Tirolerin» zum Besten, eines frischen, drallen Mädels von dem kernigen Menschenschlag, dem der Künstler selbst entstammt. Auch Leibl sendet zwei Studienköpfe bäuerlicher Schönen, so wundervoll echt gesehen und so grenzenlos intim dargestellt, wie's eben nur er kann, der Aiblinger Einsiedler, der den Pinsel mit so viel Kraft führt und doch mit so feinem Gefühl. Er malt das ganze Wesen des Volkes, unter dem er lebt, in einen solchen Studienkopf hinein. Das dritte Bild Leibl's wurde für die Münchener Neue Pinakothek angekauft. «In der Kleinstadt» heisst's und stellt einen alten Mann dar, der behaglich am Fenster sein Pfeifchen raucht und unkundig einer amüsanteren Welt die ganze Sonntagnachmittagsöde eines menschenleeren Provinzstädtchens geduldig auskostet. Mit wundersamer Kunst hat der Maler jene Stimmung getroffen, in der die Spiessbürger am Ostermorgen sprechen in Goethe's Faust: «Man sitzt am Fenster, trinkt sein Gläschen aus» u. s. w.

«In höherem Schutz» tauft Karl Raupp sein grosses Bild. Er hat dieses Mal sein Genre vertauscht und ist von den Chiemsee-Idyllen zu einem dramatischen Vorgang übergegangen. Dem Chiemsee freilich ward er dabei nicht untreu. Auf seinen Wogen spielt das Drama, im Sturm, bei hochgehenden Wellen, wie sie der gewaltige See gar wohl kennt. Ein junges Weib ist auf dem Boden eines Kahnes niedergesunken, ihr Kind im Arm. Ihr Ruder ist zerbrochen, mechanisch klammert sich ihre Hand noch an die Schiffswand an, sie wehrt sich nicht mehr gegen die Gefahr. Aber ein Schutzengel, der schemenhaft über den dunklen Wassern emporsteigt, breitet segnend die Hände über das Paar — und da naht auch schon ein Boot mit muthigen Männern zur Rettung. Dem Bilde Raupp's gegenüber hängt Hermann Kaulbach's «Zwischen zwei Welten», ein Bild, das koloristisch stark auf Gegensätze — zwischen dem rothen Schein des flackernden Herdfeuers und dem blauen Mondlicht — gearbeitet ist. Von Kissen gestützt, sitzt eine Schwerkranke, eine Sterbende wohl, im Lehnstuhl am Herd und ihr Knabe liest ihr vor aus einem Buche. Es mag die Bibel sein. Die Blicke der Kranken wenden sich aus der dürftigen Stube dem Fenster zu, durch das halb durchsichtig, geisterhaft, beschwingte Engelsköpfchen hereinschweben, die Vorboten der anderen Welt, der besseren. Auch Theo Schmuz-Baudiss geht in den Stoffen seiner Bilder dem Uebersinnlichen nach. Eine weihevolle Andacht liegt über der grossen Engelgruppe, die am Ostermorgen bei Christi Grab die Botschaft verkündet: «Christ ist erstanden.» Ganz besonders schön ist der eine sitzende grosse Cherub mit seinen mächtigen Schwingen. Wir finden ihn auch in des gleichen Malers kreisrundem Bilde «Salve Regina» wieder. Nicht minder poesievoll ist des Malers drittes und kleinstes Bild, das Frühlingsidyll mit der anmuthigen schwebenden Figur. Der Prinz-Regent von Bayern hat das Bildchen für seine Privatsammlung gekauft.

Zu den stofflich anziehendsten und auch den malerisch im Werthe nach am höchsten stehenden Bildern im Glaspalaste darf man das reizende Weihnachtspoem von Georg Schuster-Woldan zählen, «Nikolaus und das Christkind». Als Maler mag der Künstler von F. v. Uhde angeregt worden sein. Die schlichte kindliche Innigkeit seiner Darstellung ist hohen Lobes werth. Durch den Schnee einer lichten Winternacht, einen schweren Sack auf dem Rücken, schreitet der bärtige Weihnachtsmann und neben ihm das Christkind, wie ein Ministrant sein Glöcklein schwingend. Neugierige Rehe sind nahe an das Paar herangekommen. Dass die Zweie nicht von gewöhnlicher Art seien, merken die Thiere auch. Derber in der Mache, aber originell gedacht und nicht ohne gewisse Grösse der Auffassung ist Raffael Schuster-Woldan's Madonna mit dem Bambino und St. Johannes, und des gleichen Künstlers etwas antikisirendes Frauenportrait ist geradezu der Beweis einer nicht gewöhnlichen Begabung, «gross zu sehen».

Ein junger Maler, welcher realistische Malerei mit packender Dramatik der Darstellung zu einigen weiss und Motive für starke Nerven liebt, ist der Russisch-Pole Wladimir Schereschewski. Er debütirte vor zwei Jahren mit einer erschütternden Darstellung aus einem sibirischen Etappengefängniss, brachte im Vorjahre sein «Heimathslied», das in einem Bergwerk des gleichen lieblichen Landes spielt, und setzt heuer die Serie sibirischer Tragödien mit einem erschütternden grossen Bilde «Morituri» fort. Der Maler führt uns in ein russisches Gefängniss, schwach erhellt von Lampenlicht. In einer Zelle sind etliche Männer vereinigt, deren Gesichter nicht den Stempel des gemeinen Verbrechens tragen. «Politische» Missethäter, Wahnwitzige vielleicht, die in ungezügeltem Freiheitsdrange mit einem Gewaltmittel eine Aenderung der Verhältnisse herbeizuführen gesucht. Jetzt wartet ihrer der Tod, der furchtbare Tod durch den Henker. Durch ein niedriges vergittertes Fenster der Zelle kann man in den Hof des Gefängnisses hinabsehen — auf ein paar Galgen. Schon dämmert der Morgen auf, der erste blaue Schein des Tages wird durch das Fenster sichtbar und bildet einen starken Kontrast zum düsterrothen Schein der Lampe. Der eine der Verurtheilten liegt auf dem Boden und blickt in wehrloser Wuth, die Fäuste ballend, auf das unheimliche Bild vor dem Fenster; ein zweiter kauert auf einer Bank und birgt das Gesicht weinend im Schooss und ein paar Andere, die Mannhaftesten, halten sich bewegt umschlungen. Das Bild thut starke Wirkung trotz der etwas absichtlichen Beleuchtungsgegensätze und der zu krassen Pointe mit den Galgen. Auch ohne die letzteren würde das Werk das Gleiche sagen und vielleicht sogar noch eindringlicher. Noch



Kunz Meyer pinx.

Judas Ischarioth.





Charles J. Palmié pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Deutsche Landschaft.

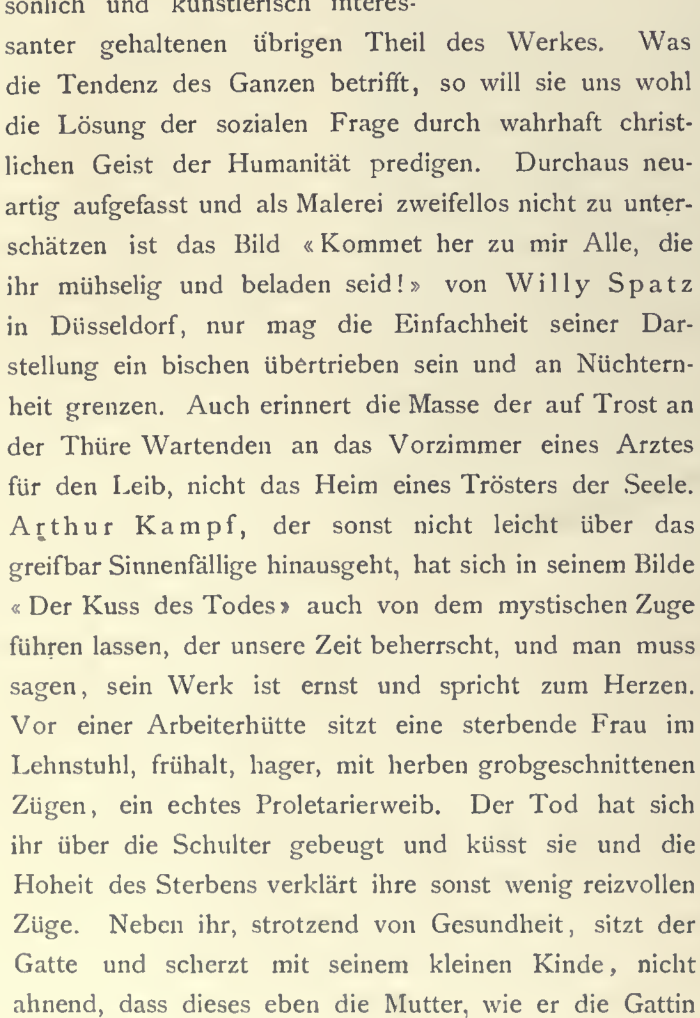


ein «Drama» in Riesenformat deckt eine Wand des Saales, in dem Schereschewski's «Morituri» und noch andere sehr umfangreiche Bilder hängen, das sehr «aktuelle» alpine Sensationsstück «Abgestürzt» von Richard Scholz in Frankfurt. Das Bild ist viel zu gross, zu gross für sein Thema und zu gross für seine Zeit, denn die Epoche der Riesenleinwände ist bereits wieder abgethan und Kolossalformate lieben wir nur mehr für Themata angewandt, die sich im kleinen Rahmen nicht bewältigen lassen. Aber die Arbeit eines tüchtigen Malers ist das Bild, seine korrekte, sichere Zeichnung muss ebenso gerühmt werden, wie die frappirend körperliche Plastik der Figuren und deren scharfe Charakteristik. Die Szene spielt oben im Hochgebirg, auf einer Wiese unter einer schroffen Wand. Bergführer haben einen abgestürzten Touristen auf rohgezimmerter Bahre herabgetragen und der Eine beschäftigt sich mit dem Gepäck des Unglücklichen, während der Andere herbeigeeilten Leuten den Verlauf des Unglücks zu erklären scheint. Der Vorgang ist, wie gesagt, mit starkem Wirklichkeitsgefühl geschildert, mit kräftigem Gegeneinander von Licht und Schatten, aber er wäre auf einem Viertheil dieser Leinwand noch immer breit genug erzählt. Ein anderes alpines Bild bringt uns Ernst Platz in seinem «Kletterer in den Kalkalpen», einem Mann in der Tracht des bayerischen Hochlandes, der in schwindelnder Höhe sich an einer jäh aufsteigenden Wand hinarbeitet, mühsam mit den Füssen nach vorspringenden Felszacken suchend, mühsam mit den Händen sich anklammernd am Gestein. Vielleicht wartet des tollkühnen Kletterers nach wenig Augenblicken ein Ende, wie es in dem oben erwähnten Bilde von Richard Scholz geschildert ist. Heiter ist das Gebirgsabenteuer, das Paul Meyerheim uns mit anekdotischer Pointirung unter dem Titel «Unterwegs» vorführt. Touristen, die auf schmalem Bergweg einer thalab gehenden Viehheerde begegnen. Das Sujet ist nicht neu, aber immer lustig — für die, welche nicht selber handelnd dabei zu thun haben. August Dieffenbacher, sonst Spezialist als Maler alpiner Katastrophen ist dieses Mal nur durch ein kleineres Bild «Zu spät» vertreten. Ein Mann, der aus der Fremde heimgekehrt ist in ein Dorf oder eine kleine Stadt, ist am Grabhügel seiner Mutter schluchzend zusammengebrochen, er kam zu spät, um ihr die Augen zuzudrücken.

Christian Kröner. Abend im Walde.
Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl.

Wie oben schon gesagt, bilden die Düsseldorfer wieder eine geschlossene Gruppe in der Ausstellung und einige von den Hauptbildern der Letzteren gehören jener Gruppe an. So Ferdinand Brütt's religiös-mystisch-soziales Gemälde «Was toben die Heiden ...? Psalm II». Eine aufgeregte Proletariermasse bewegt sich gegen eine Höhe vor, auf der die Lichtgestalt Christi mit dem Kreuze sichtbar wird. Ein Theil der Menge tobt noch in blinder Wuth gegen ihn, ein Theil beugt sich schon vor der milden Hoheit seiner Erscheinung. Wer das Kunstschaffen der letzten Jahre kennt, wird äusserlich vor diesem Bilde in Manchem an Jean Beraud's Arbeiten mit ihren pikanten Anachronismen erinnert werden, aber der deutsche Maler ist tiefer und ehrlicher als der übergeschickte Pariser Pschütteusenmaler, der jetzt alle Jahre einmal für den Marsfeldsalon in Religionsphilosophie

macht». Brütt stellt die Figur des Erlösers nicht gleichwerthig und körperhaft in ein modernes Milieu, wie Beraud seine Christusfiguren in's Restaurant Brébant oder auf den Montmartre, sondern er wahrt seiner Christusgestalt die Art einer übersinnlichen Erscheinung, seinem ganzen Werke den Charakter einer Allegorie. Die einzelnen Figuren in den Proletariergruppen und die ganze Landschaft in ihrer Sturmstimmung darf man zum Besten zählen, was Brütt bis jetzt gemalt hat; die Christusfigur, die der Maler absichtlich nicht zu sehr hervortreten lassen wollte, ist vielleicht zu nebensächlich gerathen und sticht als ein wenig konventionell ab gegen den stark persönlich und künstlerisch interessanter gehaltenen übrigen Theil des Werkes. Was die Tendenz des Ganzen betrifft, so will sie uns wohl die Lösung der sozialen Frage durch wahrhaft christlichen Geist der Humanität predigen. Durchaus neuartig aufgefasst und als Malerei zweifellos nicht zu unterschätzen ist das Bild «Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid!» von Willy Spatz in Düsseldorf, nur mag die Einfachheit seiner Darstellung ein bischen übertrieben sein und an Nüchternheit grenzen. Auch erinnert die Masse der auf Trost an der Thüre Wartenden an das Vorzimmer eines Arztes für den Leib, nicht das Heim eines Trösters der Seele. Arthur Kampf, der sonst nicht leicht über das greifbar Sinnenfällige hinausgeht, hat sich in seinem Bilde «Der Kuss des Todes» auch von dem mystischen Zuge führen lassen, der unsere Zeit beherrscht, und man muss sagen, sein Werk ist ernst und spricht zum Herzen. Vor einer Arbeiterhütte sitzt eine sterbende Frau im Lehnstuhl, frühalt, hager, mit herben grobgeschnittenen Zügen, ein echtes Proletarierweib. Der Tod hat sich ihr über die Schulter gebeugt und küsst sie und die Hoheit des Sterbens verklärt ihre sonst wenig reizvollen Züge. Neben ihr, strotzend von Gesundheit, sitzt der Gatte und scherzt mit seinem kleinen Kinde, nicht ahnend, dass dieses eben die Mutter, wie er die Gattin





Hermann Knopf. Bei der Wahrsagerin.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

verliert. Eines wird dem Bilde insofern schaden, als es von Vielen nicht oder doch nicht gleich verstanden werden wird. Die Züge der Frau sind so auffallend männlich und der halb in Decken gehüllte, magere Körper wirkt auch so unfrauenhaft, dass man dies sterbende Menschenkind trotz seiner rosenfarbigen Jacke recht wohl für einen Mann halten könnte. Von vollblütiger, kerngesunder Reellität ist wieder Kampf's drollige «Neckerei», ein alter Herr von behäbigster Erscheinung, anscheinend ein Liebhaber von Kuriositäten, scherzt mit einem kleinen chinesischen Pagoden, der auf dem Tische steht. Die Mimik dieses fröhlichen Narciss ist köstlich. Theodor Rocholl, um nun einmal im Kreise der Düsseldorfer zu bleiben, brachte mit seiner «Waldrast» wieder ein Soldatenbild und wieder eins, auf dem die Uniform der preussischen Kürassiere nicht fehlt. Solch ein weissröckiger Panzerreiter hat sein Ross in einen seichten Waldbach geritten, dass die klare Flut kühlend um die Fesseln des müden Thieres strömt. Ringsherum leuchtet das sonnenbeschienene Laub in frühsommerlichem Grün. Der Künstler ist hier mit seiner Malweise von einer Schneidigkeit, Breite und Energie, die nicht weit von Derbheit weg ist und ich meine, seine Palette hat früher feinere Tonabstufungen gekannt. Ein feines Stück, nicht modern gemalt, aber

dafür von jener unbestreitbaren Qualität, die über Zeit und Mode erhaben ist, muss Otto Heichert's «Die Dorf-Aeltesten» genannt werden. Prächtige Charakter, diese sechs alten Knaben, die beim Glase Wein — es kann auch Alkohol in etwas inhaltsschwererer Form sein — zusammen kamen, um Ortsklatsch auszutauschen oder Erinnerungen von dazumal. Man könnte sich die Geschichte vielleicht in der Farbe ein wenig lebhafter denken, aber dafür ist das Bild so wunderschön gezeichnet, wie nicht viele von den 1800 Kunstwerken der Ausstellung und speziell nicht viele von den deutschen Arbeiten. Woran das liegen mag? Die grössten Zeichner, welche die Kunstgeschichte kennt, sind deutschen Stammes gewesen und heute wird im Durchschnitt gerade in Deutschland immer noch am schwächsten gezeichnet. Und die Nachbarn «nach links», denen wir so gerne und vielfach so sehr mit Recht Oberflächlichkeit und Leichtsinn zuschreiben, kommen durchschnittlich mit einem Mass von zeichnerischem Können von ihren Kunstschulen, das sich bei uns nur die Allerbesten aneigneten. Durch den internationalen Verkehr unserer Münchener Ausstellungen haben die deutschen Maler in Farbe und Maltechnik den Ausländern alles Erdenkliche abgesehen — im Zeichnen nur wenig. Und gerade in kleineren Kunststädten, wie in Düsseldorf, wo man mit der technischen und koloristischen Entwicklung der neuzeitlichen Malerei nicht allgemein Schritt hielt, hat man sich ein sehr achtbares zeichnerisches Können erhalten. Und Zeichnen ist doch schon die wohlgemessene Hälfte der Malerkunst! Das mögen die nicht vergessen, die heute nur das koloristische Raffinement gelten lassen wollen und die allersubtilsten Stimmungsfeinheiten — die andere Hälfte der schönen Kunst.

Die Zahl der Düsseldorfer, die im Glaspalaste Treffliches ausgestellt haben, ist mit den Obengenannten noch lange nicht erschöpft. Da ist Frederick Vezin mit seinem ebenso gemüthlichen als elegant gemachten Salonbild «Nach dem Diner», Eugen Kampf mit seinen feintönigen Landschaften, Munthe mit seinen poetischen Winter- und Herbststimmungen, Montan mit seinen vorzüglichen Interieurs, der immer vornehme Oeder, Hugo Mühlig, O. Achenbach, H. Böhmer, Canal, Eugen Dücker, Liesegang, Lins, v. Wille, der genial-kräftige Olaf Jernberg, Macco, Nordenberg, Petersen-Angeln mit ihren Landschaften, K. Becker mit dem eigenartigen Marinebild «die Fangleine», die Jagdmaler Henke und Kröner, die in künstlerischer und waidmännischer Beziehung zu den Besten ihrer Zeit gehören. Schnitzler mit seinem famosen Tingel-tangel-Bild. Da ist Louis Herzog mit seinem grossen Hafenbilde «Mittagsgluth», auf dem das Wasser mit seinen Reflexen so gut gemalt und die in der Zwölfuhrsonne siedende, flimmernde, zitternde Luft so ausgezeichnet gegeben ist. Das Bild ist vom bayerischen Staate für die Münchener Neue Pinakothek angekauft worden. Emil Schwabe's «Aus der grossen Stadt» stellt ein Armen- und ein Reichenbegräbniss als Gegensätze einander gegenüber und behandelt sein Thema zwar mit ein wenig veralteten Mitteln, aber wirksam. Sehr echt ist sein Feierabendidyll «Aus der Kleinstadt». Johannes Gehrts konterfeit mit ausgezeichnetem



Wenzislaus Brozik. Am Brunnen.
Original im Besitz von Charles Sedelmeyer in Paris.

Humor in seinem «Feucht-fröhlich» ein paar alte Germanen vom Stamme Jener, die immer noch eins tranken, wenn sie dürstete. Hat man das fatale Gefühl erst überwunden, das den Patrioten überkommt, wenn er da ein Nationallaster verewigt und historisch gemacht sieht, so kann er wohl herzlich lachen über die urkräftigen Gesellen, welche zu Drei und Dreien nach mächtigem Umtrunk den Hügel herabschwanken, auf dem eine Urgermanenkneipe oder ein besonders gastliches Gehöft steht. Sie haben eins zu viel, es ist nicht zu leugnen, aber es sind doch die Kerle, welche dem seligen Varus so schlimme Ungelegenheiten bereitet haben, urkräftig, urfroh.

Es will scheinen, als seien die Düsseldorfer noch nie so günstig als geschlossene Gruppe in München vertreten gewesen und das ist erfreulich ganz besonders auch darum, weil es beweist, dass bei uns in Deutschland der neuzeitliche Zug nach Centralisirung des Kunstlebens noch nicht die altberühmte Kunststätte am Rhein geschädigt hat. Mög' es so bleiben! Denn diese Centralisirungswuth ist ein Uebel, von dem die französische Kunst was erzählen kann, wie das ganze französische Leben überhaupt, dessen Wogen nur in ihren letzten Ausläufern die grossen Provinzstädte berühren.



Johannes Gehrts. Feucht-fröhlich.

In einem Extrakabinet neben dem grossen Düsseldorfer Saal ist August Holmberg's riesiges Altarbild untergebracht, für die Stadtpfarrkirche von Obernburg a. M., gemalt im Auftrag des bayerischen Staates. Es liegt im Auftrag, dass der Künstler in seinem Werke die Bahn des Herkömmlichen, was Auffassung seines Vorgangs betrifft, nicht verlassen konnte. Der Heiland schwebt auf dem Kreuze über dem Orte Obernburg und links und rechts je ein Engel, deren Flügel in den Regenbogenfarben erstrahlen. Aus der Seitenwunde des Gekreuzigten quillt ein Blutstrom, den der eine Engel nach bekannter Art in einem Kelche auffängt. Holmberg ist mit Absicht naiver, alter Auffassung gefolgt, Allegorien benutzend, die dem gläubigen Beter deutlich zum Herzen sprechen. Die Aufgabe liegt eigentlich vom Felde der bisherigen Thätigkeit des Künstlers weit ab und dass er sie in so achtunggebietender Weise bewältigte, verdient darum doppelte Anerkennung.

Eduard Kaempffer, ein ehemaliger Düsseldorfer und einer von den Wenigen, die heute das Zeug zur «grossen Historie» im guten Sinne haben, nicht in dem Sinne, der mit pathetischer Langeweile identisch ist, hat in grossem Format die Enthauptung der «Medusa» durch Perseus gemalt. Kaempffer stellt den Moment dar, da der Held mit abgewendetem Antlitz das vom Rumpfe getrennte Haupt der Medusa — er stellt sie als schönes Weib, nicht als Zerrbild dar — emporhält, indess ihre schlangenhaarigen Schwestern ringsumher im Schlafe liegen. Der Sohn der Danae trägt den unsichtbar machenden Helm des Hades — ein hellenischer Siegfried mit der Tarnkappe. Aus dem Blute der Medusa dampft ein grauer Qualm empor, der sich allgemach in die Form des Flügelrosses Pegasus verwandelt. Kaempffer's Bilder dieser Art, wie auch seine im Vorjahre gesehene eminente Faustszene, haben durchaus etwas von Fresko-Art an sich und es wäre



Ferdinand Brütt pinx

Was toben die Heiden ....? Psalm II.



Walther Firle pinx

Der Glaube.



sehr zu wünschen, dass diesem Talente einmal auch würdige monumentale Aufgaben würden. Das Bildniss des Malers Kr. von Kaempffer's Hand, das in der Galerie zu sehen, bestätigt die Meinung, dass der Maler für monumentale Kunst geboren ist, denn auch hier ist eine Wucht und Dramatik zu spüren, die eigentlich über die Grenzen des Portraitfaches hinausgehen. Scharf gesehen, plastisch und charakteristisch ist die Familiengruppe, die der Maler auf einem dritten Bilde lebensgross abkonterfeit hat. Brachte dieser Maler die Enthauptung der Gorgo, so bringt Wilhelm Trübner ein Gorgonenhaupt allein, eine Arbeit, welche koloristisch seinen eminenten früheren Leistungen wieder nahe kommt. Freilich ist die Schlangenfrisur allzu modern und die herausgestreckte Zunge der Medusa gibt dieser eine Nüance in's Grausliche. Eine ältere Composition «Kreuzigung» ist Freunden des Künstlers schon bekannt und in ihrer kraftvollen Eigenart und ihrer volltönigen Farbenharmonie so packend, dass man eine Ausführung in würdigen, grösseren Dimensionen wünschen möchte. Besonders wirksam ist in dieser Komposition der Eindruck des Schreckens versinnlicht, welchen die Naturereignisse hervorrufen, die den Tod des Gottmenschen begleiten; die davonstürmenden Pferde der römischen Soldaten verstärken den Eindruck allgemeinen panischen Entsetzens.



Charles Louis Kratké. 1812.
Original im Besitze von Charles Sedelmeyer in Paris.

Mit entschiedenem Talent für dramatische Bewegung, wenn auch noch nicht ganz frei von akademischem Pathos ist Franz Bohumil Doubek's «Ctiràd und Sárka». Ueber den Inhalt des Bildes berichtet der Katalog: «Die böhmische Mythe erzählt von Amazonen, welche Kriege gegen diejenigen Männer geführt, die sich der Weiberherrschaft nicht unterwerfen wollten. Ihr Hauptfeind sollte Ctiràd, ein Edelmann, gewesen sein. Um ihn zu bekriegen, ersannen die Amazonen die List, die Schönste, Namens Sárka, aus ihrer Reihe zu wählen, sie an einen Baum zu binden, wobei sie sich, als von ihren Genossinnen verlassen und den wilden Thieren preisgestellt, ausgeben sollte, wenn er des Weges von der Jagd zurückkehrt. Es ist ihr auch gelungen, und indem sie ihn noch mittelst eines Schlaftrunkes in Schlaf versetzte, kamen auf ein Hornsignal der Sárka die Uebrigen und tödteten ihn.» Die Nothwendigkeit einer derartigen etwas langathmigen Erklärung ist immer ein Missstand und im Allgemeinen vermeidet der Künstler wohl am besten Sujets, die nicht dem gebildeten Durchschnittsmenschen verständlich sind, denn das Suchen nach dem Zusammenhang der Handlung beeinträchtigt im Beschauer zweifellos das Interesse für die künstlerische Leistung. Mit urwüchsiger Kraft hat Doubek die Gruppe der im Fackelschein heranstürmenden Amazonen gemalt und nach dieser Talentprobe darf man von dem aus der Münchener Akademie hervorgegangenen czechischen Künstler noch viel Gutes erwarten. Ein Anderer, dessen Arbeit wir im gleichen Saale finden, der Deutschrusse Robert Büchtger zeigt in seinem grossen Tableau «ein russischer Pilger», dass er einen mächtigen Schritt nach vorwärts gethan und sein Talent in schönem Maasse geklärt hat. Die nasse Regenlandschaft, deren unsägliche Trostlosigkeit uns wie eine Darstellung des heurigen Sommers anmuthet, ist prachtvoll gestimmt, so feucht, kalt, stürmisch sieht die öde Landschaft aus, durch

welche der Pilger auf durchweichter Landstrasse schreitet, dass man die Szenerie nur mit Frösteln betrachten kann, zumal, wenn oben der Regen auf das Dach des Glaspalastes niederklatscht. Vorzüglich passt in dieses Milieu die Staffagefigur des in stumpfer Ergebung dahinstapfenden Moskowiters. Noch ein weiteres umfangreiches Bild birgt der gleiche Raum, die «Verhaftung» von Josef Weiser, der nun einmal auf die novellistischen Vorwürfe eingeschworen scheint und sein reiches Können der Erzählung sensationeller Romankapitel widmet. Hier stellt er uns eine Hochzeitsgesellschaft in napoleonischer Zeit vor, aus deren Mitte ein Trupp französischer Grenadiere eben den Bräutigam verhaftet. Entsetzen hat sich der unglücklichen Gesellschaft in der Gartenlaube bemächtigt, die sich noch eben des traulichsten Zusammenseins erfreute.



Thure von Cederström. Der neue College.

Noch ein paar andere Bilder behandeln Szenen aus der Zeit des corsischen Eroberers und haben ihn selbst zum Helden. Charles Louis Kratké beschreibt den Rückzug aus Russland 1812 und lässt die französische Armee und Napoleon selbst mit seinen Generalen durch die eisbedeckten Gefilde Russlands an uns vorbeimarschiren. Der Maler lebt in Paris und sein Patriotismus hat ihm sehr stark beim Malen geholfen, denn glaubwürdigen Zeugen nach pflegten französische Truppen sich auf dem Rückzuge — und noch dazu auf dem — nicht in so strammer Paradeordnung zu bewegen. Und Chargen mit gezogenem Säbel marschiren voraus wie auf dem Weg zur Wache. Ein Rückzug nach solchen Erlebnissen sieht anders aus. Jan Rosen hat dieselben Helden und eine ähnliche Gelegenheit zum Vorwurf für sein Kriegsbild gewählt: «Napoleon I. nimmt am 5. Dezember 1812 Abschied von seinen Marschällen zu Smorgonie». Die korrekte scharfe Beobachtung, die des polnischen Malers Soldatenbilder immer auszeichnet, fehlt auch diesem Werke nicht. Dieselben Vorzüge hat das offizielle Paradegemälde von Tadeusz von Ajdukiewicz in Wien: «Fürst Ferdinand von Bulgarien bei der Parade vor Sophia». Franz Roubaud brillirt wieder mit einer temperamentvoll und farbig gemalten Darstellung aus russischem Kriegsleben: «Gefangenenaustausch zwischen russischen und tscherkessischen Truppen». In seinem «Abend am Chiemsee» überzeugt uns Roubaud, dass er auch «in Moll» zu schaffen weiss und eine nicht minder friedliche Idee liegt seiner «Brodzeit» mit den pflügenden Pferden zu Grunde. Josef von Brandt, unter dessen unverkennbarem Einfluss der Vorige immer noch steht, hat wiederum ein Sujet bearbeitet, das seiner rassigen Eigenart besonders entspricht: «Rückkehr der Kosaken in's Lager mit eroberten Fahnen». Ueber die Flottheit der Bewegung, die der eminente polnische Maler, ein Zeichner und Techniker par excellence, seinen Männern und Pferden gibt, über seine schneidige, frische Malerei ist Neues kaum zu sagen. Keck und kräftig gemalt ist seines Landmannes Michael Wywiórsky sportliches Winterbild «Aus Lithauen (nach dem Trieb)» mit dem sehr wahr wirkenden Sonnenlicht auf dem Schnee. Gleicher Gegend entnahm Alfred v. Wierusz-Kowalski die Motive seiner zwei Arbeiten, «Suhlender Elch» und «Im Lithauer Moos». Das Erstere, ein Bild mit interessanter dunstiger Moorlandschaft, hat S. K. Hoheit der Prinz-Regent angekauft, das Letztere,

das ebenfalls einen Elch (schwimmend) zur Staffage hat, steht als Malerei in seiner kräftigen, farbigen Technik vielleicht noch höher. Von allen seinen Landsleuten, die sich als Maler bei uns einen Namen gemacht haben, ist Kowalski wohl am vielseitigsten, am wenigsten Spezialist, und seine Kunst zeichnet meist eine Intimität der Anschauung aus, wie sie Jenen, deren Stärke auf der Seite des Temperaments liegt, selten gegeben ist.

Von Jaroslaw Vešin, einem reich talentirten czechischen Künstler, der sich als Jagdmaler einen in der österreichisch-ungarischen Aristokratie sehr geachteten Namen gemacht hat, finden wir auf dem Gebiete des edlen Waidwerks eine sehr lebensvolle Darstellung, «Zur Nachsuche», wohl aus des Künstlers Heimath. Alex. Wagner, dessen Pferdestaffagen sich immer so körperlich und rund aus der Landschaft herausheben, als ob man sie im Stereoskop sähe, hat zwei charakteristische Darstellungen aus seiner ungarischen Heimath beigesteuert: «Bei Czegléd» und «Markt bei Veszprem». Sein jüngerer Landsmann, Franz Eisenhut, dessen Lieblingsgebiet der Orient ist, brachte einen im grossen Umfang gehaltenen «Hahnenkampf» aus Kairo, ein Bild, das namentlich durch den Reichtum an gelungenen orientalischen Rassentypen interessirt.

Das Portraitfach ist namentlich in den deutschen Sälen weder allzureich noch allzu glänzend besetzt. Hier zeichnet sich Frau Vilma Parlaghy-Krüger durch zwei Arbeiten aus. Die Dame hat einst in ihrer Mädchenzeit als Schülerin Franz von Lenbach's hier vieles Aufsehen gemacht. Ihr Kossuth-Portrait ist ein gediegenes, vornehmes Bildnisswerk, gründlich durchgearbeitet bis in's Detail des Gewandes, aber durchweg breit und kräftig gegeben. Ein Prachtstück, namentlich seinen Valeurs nach, darf man die «Guitarrespielerin» von Simon Harmon Vedder in Paris nennen. In dem muthwillig lachenden Gesicht dieses Weibes — sie hat ein wenig den Typus der Bohêmienne — lebt so viel sinnenwarmer Frohsinn, dass der Beschauer sofort persönliche Beziehungen zu dem gemalten lustigen Persönlein zu empfinden vermeint. An Darstellungen liebenswürdiger Weiblichkeit ist auch von Seiten unserer einheimischen Maler kein Mangel im Glaspalast; Paul Wagner stellt uns ein betendes junges Mädchen in keuschem Liebreiz vor, Max Nonnenbruch schildert uns eine junge Christin aus alter Zeit in kindlich frommer Andacht, Eduard Niczky schmückt eine duftige Frühlingslandschaft mit der Gestalt einer lieblichen Mädchenblüthe, die sich so recht herzhaft der schönen Welt zu freuen scheint, Sim. Glücklich stellt die anmuthige Phantasiegestalt eines halbnackten jungen Mädchens aus, das im jungen Birkenwalde eine «Frühlingshymne» singt; Christian Max Baer bringt in kraftvoller und farbenfrischer Darstellung eine dralle Küchenfee, die zur Fastenzeit in der Küche die Fische zurichtet. Ein Bild von grosser Lieblichkeit, und, obwohl es in seiner wenig pastosen, weichen Darstellung nichts weniger als «modern» ist, von ganz eminent geschickter Malerei ist des Salzburger A. Ritzberger's «Abendfrieden». Ein blühendes junges Weib hat dem Säugling zur Nacht noch die Brust gereicht. Das Kind ist in ihrem



Simon Harmon Vedder. Guitarrespielerin.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Schoosse ruhend eingeschlafen und die Mutter hält nun, um das Kleine nicht im ersten Schlafe zu wecken, noch eine Weile still, träumerisch vor sich hinblickend. Röthlicher Lampenschein übergiesst von der einen Seite die anmuthige Gruppe mit warmem Licht, indess von der anderen der Mondschein blaue Reflexe wirft. Vielleicht, was die Zeichnung anlangt, nicht ganz unantastbar, aber sehr gediegen gemalt und von zarter, duftiger Farbe ist Viktor Karl Mašek's Allegorie auf den Frühling, eine Frauengestalt von unverfälschtem slavischen Typus, aber auch mit dem ganzen pikanten Reiz der Frauen dieser Rasse ausgestattet. Rasseecht in ihrer etwas sinnlichen, stolzen Schönheit ist auch die gegenüber plazirte «Tochter des Rajah» von Paul Jean Sinibaldi — und dazu süperb gemalt.

Der Darstellungen stillen freundlichen Familienlebens findet sich eine grosse Zahl, so ein Dorfidyll von Johann Sperl «Vor dem Hause», von Georg Jakobides ein lustiges Kinderstubenbild «Hauskapelle», das leider die Grösse eines Monumentalwerkes hat, die zu dem intimen und harmlosen Vorgang nicht recht passen will. Ungemein sympathisch und ansprechend ist des jungen Matiegzek vortrefflich gemalte Gruppe «Am Seeufer»; der gleiche vielversprechende Maler bringt auch ein gelungenes Selbstporträt und das Bildniss seines Vaters. Von Mangold ist ein stimmungsvolles Familienbild «Bei Lampenlicht», dessen Wirkung mit aussergewöhnlicher Sorgfalt studirt und wiedergegeben ist; Hermann Knopf führt uns in's «Atelier einer Wahrsagerin, die zwei jungen Mädchen eben die Zukunft entschleiert — von was sie spricht, darüber lässt uns der Ausdruck der beiden hübschen jungen Gesichter nicht im Zweifel. «Erinnerungen» ist Clara Walther's anziehendes Phantasiestück benannt, einer alten Frau, die spät noch bei der Arbeit sitzt, erscheint schemenhaft eine holde Engelsgestalt — vielleicht das Abbild eines Kindes, das sie einst verlor. «Vorbei» von Louise Max-Ehrler ist wieder eines von den Bildern der talentvollen Malerin, die trübe Menschenschicksale erzählen: ein junges Weib verbrennt an der Kerzenflamme die Photographie eines Mannes, des ungetreuen Geliebten oder des treulosen Gatten. Eine Leistung, die volle Achtung verdient und ebensowohl eingehende Kenntniss der Alten wie gründliches Können bezeugt, ist «Der Geizhals» von Richard Nitsch; ein Alter zählt bei Kerzenschein seine Schätze. In diesem Bild ist Kraft und Tiefe. Von Alphons Spring sehen wir eine Arbeit von ebenso feiner als sorgsamer Ausführung «In der Rumpelkammer», Genre, Stillleben und Interieur zugleich. Der Maler hat das mit unendlicher Liebe ausgeführt und kaum jemals etwas Besseres geschaffen. Entzückend ausgeführt ist auch Schlitt's humorvolle Thierfabel «Beim Waldarzt» und ebenso drollig und dazu charmant in der Farbe Arpad Schmidhammer's «Wicht». Carlo Wostry hat eine junge Ziegenhirtin gemalt, die weinend in sommerlichem Grün sitzt, indess ihre Pfleglinge sie neugierig, man möchte sagen mit mitleidigem Ausdruck umstehen. Das harmonische, weiche Colorit und die breite Pinselführung erinnern ein wenig an die neue Glasgower Schule. Und die Handlung? Klänge des Malers Name ein wenig deutscher, ich möchte sagen, er hat die Hadu muoth gemalt, die um den fernen Gespielen weint. Von Franz Simm sind elegante Genrebildchen zu sehen, ausgearbeitet mit der bekannten Geschicktheit, die beinahe beispiellos ist, von Carl Seiler, den eben die Berliner Akademie zum Lehrer gewann, ebenfalls Kleinmalereien, in denen sich malerischer Geschmack mit unbegrenzter Gediegenheit eint. Thure von Cederström beschreibt in «Der neue Kollege» eine Szene aus dem Bedientenleben mit trefflichem Humor. In der sogenannten «Galerie» hängt ein grösseres, vorzüglich gemachtes Genrebild «Der Dorfkünstler», das wohl Jeder auf den ersten Blick für die Arbeit eines tüchtigen italienischen oder spanischen Genremalers halten dürfte, sowohl der Farbe, als der ganzen Auffassung nach. Es ist aber mit einem grunddeutschen Namen gezeichnet: Meyer-Mainz. Heinrich Lossow, der in seiner Schleissheimer Einsamkeit sich seine künstlerische Frische und seinen viel bewunderten Sinn für Eleganz und Pikanterie unvermindert erhalten hat, stellt das Bildniss einer im Parkgrün auf schwankendem Zweig sich schaukelnden schelmischen Schönen aus. Der Berliner Rudolf Eichstädt hat einer dramatisch bewegten Szene aus grossstädtischem Leben den Titel «Finale» gegeben. Aus einem Kanal wird unter starkem Zudrang von Neugierigen ein junges Weib gefischt, unvollständig, aber elegant gekleidet und schön. Eine Bewusstlose oder eine Leiche? Das «Finale» eines Romans oder eines Menschenlebens? Die Typen sind gut, die Situation ist naturwahr und glaubwürdig gegeben und das Ganze ist als Malerei so solide, dass



Henry Scott Tuke pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Matrosen beim Kartenspiel.



man dem Maler wünschen möchte, er möge sich in seiner Stoffwahl von mehr künstlerischen Beweggründen leiten lassen. Die gemalten Feuilletons spekuliren doch im Grossen und Ganzen auf ein Publikum, dessen Beifall dem wahren Künstler über Alles gleichgiltig sein müsste.

Eine eingehende Würdigung von allen den vielen, zum Theil noch sehr anziehenden Genrebildern unserer Künstler, die zu erwähnen wären, verbietet leider der Raum. Da müssten noch Kleehaas' «Ohne Dampf» genannt werden, Fritz Martin's «Sein Bild», Knüpfer's «Letzter Sonnengruss», Köster's «Daheim», Grust's «Stillvergnügt», Linderum's «Berathung», Rau's «Immer fleissig», Seifert's «Ueberraschung», Schmitzberger's «Treiber», Ad. Eberle's «Im Stalle», und Arbeiten von Schultheiss, Scheuermann, Wopfner, M. Wunsch, Munsch, Harburger, K. Grob, Behm u. A.

Im Portraitfach ist ausser der Lenbach-Kollektion und den Engländern bis jetzt nicht sehr viel Epochemachendes zu verzeichnen. Zum Besten zählt Curt Stoeving's Bildniss eines Architekten, das von tadelloser Mache, aber etwas pathetischer Auffassung und zu grossem Reichthum an Details ist. Rudolf Wimmer hat ein ähnlich gutes Portrait des verstorbenen Optikers von Merz gebracht. Kraemer, Knirr, Erdtelt, Jean. Bauck, Frithjof Smith, Heyn sind weiter noch durch tüchtige Proben ihrer Kunst vertreten. An künstlerischen «Schlagern» ist dieses Mal der vornehmste aller Kunstzweige, die Menschendarstellung, arm im Glaspalast.

Sehr Gutes, wenn auch nicht sehr Vieles lässt sich über die Landschaft sagen. In dieser, wie in jeder anderen deutschen Ausstellung der letzten Jahre drängt sich Jedem die Ueberzeugung auf, dass unsere Kunst auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei die grössten, die deutlichsten Fortschritte gemacht hat. Nach mehr als einer Seite hin: man wagt sich jetzt an die Darstellung jeder Stimmung und weiss sie zu treffen, man hat die unselige Manie, Landschaften zu «componiren», was doch eigentlich so viel heisst, als «corriger la nature» wieder abgeschüttelt, und man getraut sich, koloristisch in einer Weise in's Zeug zu gehen, dass man über solche Kühnheit vor einem Jahrzehnt noch die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen hätte. Zu den Perlen der Landschafterkunst im Glaspalast muss Hans von Bartels' «Mondnacht an der Zuidersee» gerechnet werden; eine so poetische, glanzerfüllte Nacht, dass man so recht das Gefühl kindlicher Andacht nachfühlen kann, in der die Figuren auf dem Bild, den Glanz und Schimmer über der Salzfluth anzustaunen scheinen. Hiermit, wie mit seinem mit bewundernswerther Schneidigkeit gemalten holländischen Interieur macht uns Bartels klar, dass sein vielbestauntes Raffinement



August Fink. Wintermorgen im Englischen Garten.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

in der Aquarelltechnik ihn keineswegs zum einseitigen Virtuosen hat werden lassen. Ein Stückchen wundervoll gemalten Wassers bietet uns Alfred Zoff dar mit seinen «bretonischen Fischerbooten». Welch ein Glanz auf dieser stillen Fluth mit ihrer eigenartigen Farbe, welche uns die homerische Redensart von der purpurnen Salzfluth verstehen lässt! W. Bombach (Berlin) brachte einen «arabischen Begräbnissplatz» in Nordafrika zur Darstellung und verblüfft durch die Beherrschung der allerhellsten Beleuchtung, in welcher er die Bauten und Grabsteine vollkommen plastisch erscheinen lässt. Von Anders Andersen-Lundby's beiden schönen Winterbildern ist besonders der «Winter-

tag bei Meising». der glücklichen räumlichen Wirkung halber und um der ausgezeichneten Darstellung des Schnee's zu rühmen. Erich Kubierschky überrascht mit einer «Herbstüberschwemmung» die Freunde seiner feinen Kunst freudig damit, dass er um Vieles farbiger gemalt hat, als früher. Das kann man auch von Josua v. Gietl, von Hugo Bürgel und Karl Küstner sagen, welche uns durchweg gute in Stimmung und Vortrag gleich gelungene Landschaftsbilder brachten. Thomas Theodor Heine's vielseitiges Talent scheint beinahe in der Veranlagung für Landschaftsmalerei zu gipfeln. Auf seinen beiden Bildern dieser Art ist namentlich das Wasser wunderbar wiedergegeben. Weniger anziehend ist sein weibliches Portrait aufgefasst. Von Tina Blau, von August Fink, Harsing, Schönchen, L. Willroider, K. Rettich, H. Rasch, Sperl, Leipold, K. A. Baur, Schlichting und Anderen sind rühmenswerthe Landschaftsbilder der manigfaltigsten Art. Mit wirklich grossartiger Poesie beseelte Eugen Bracht (Berlin) sein Hochalpenbild «Die Zinnen» und «Hannibals Grab».



Ludwig Willroider. Landschaft.

Auch Emil Uhl hat die grossartige Oede der Wüste in einem umfangreichen Bilde, dem die «Flucht nach Aegypten» als Staffage dient, wohl getroffen. Marie König (Stuttgart) und Gertrud Staats (Breslau) sind Landschafterinnen, die an koloristischer Kraft und Schneidigkeit der Pinselführung gar manchen angesehenen Maler übertreffen.

Das mag so im Allgemeinen als Blüthenlese aus der «deutschen Abtheilung» gelten, macht aber auch als solche auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Der Katalog weist bis jetzt 1172 Oelbilder auf und dieser Ziffer gegenüber bleibt schliesslich auch der beste Wille des Berichterstatters machtlos. Der geschlossenen Gruppen von Ausländern, namentlich der ausgezeichneten englischen Abtheilung ausführlich zu gedenken, dazu ist uns wohl noch in diesen Heften Gelegenheit geboten. Ebenso muss für's Erste die Schwarzweiss-Ausstellung und die reiche Fülle der bildhauerischen Arbeiten übergangen werden, da wir jetzt doch nicht mehr bieten könnten, als eine cursorische Aufzählung von Namen.



Gabriel Max pinx.

Pithecanthropus alalus.

(Gewidmet Prof. Ernst Haeckel in Jena zum 60. Geburtstage 1894.)



Pithecanthropus alalus.

Gemälde

von

Professor Gabriel Max.

Seitdem die Darwin'sche Theorie und in deren Gefolge die moderne Entwicklungslehre in allen Zweigen der biologischen Wissenschaften Eingang gefunden hat, ist auch deren wichtigster Folgeschluss — gewöhnlich kurzweg als «die Abstammung des Menschen vom Affen» bezeichnet — mehr und mehr zum Gegenstande der ernstesten wissenschaftlichen Forschung geworden. Wenn überhaupt die organische Welt nicht das Produkt eines übernatürlichen Schöpfungsaktes ist, sondern auf natürlichem Wege durch allmählige Umbildung und fortschreitende Entwicklung der Arten entstanden ist, dann muss auch der Mensch sich im Laufe langer Zeiträume allmählig aus einer Reihe von Wirbelthier-Ahnen entwickelt haben. Denn der charakteristische Körperbau, die knöcherne Wirbelsäule, die eigenthümliche Gliederung von zwei Paar Gliedmassen, die verwickelte Struktur der Sinnes- und Seelenorgane (Gehirn und Rückenmark), die besondere Form des Blutkreislaufes u. s. w. sind beim Menschen in der Hauptsache ebenso beschaffen, wie bei den höheren Wirbelthieren, insbesondere den Säugethieren; dagegen sind sie ganz verschieden von denjenigen der sogenannten «wirbellosen Thiere». Die wichtige Bedeutung dieser morphologischen Thatsachen wird noch durch den Umstand erhöht, dass nur eine einzige Wirbelthierklasse, die der Säugethiere, mit dem Menschen in der charakteristischen Art der Entwicklung übereinstimmt, in der Ernährung des Jungen durch die Milch der Mutter, in eigenthümlichen Besonderheiten der Schädelbildung, der Behaarung u. s. w.

Auf Grund dieser bedeutungsvollen Aehnlichkeit war schon vor dreissig Jahren — kurz nachdem Charles Darwin sein epochemachendes Werk über den «Ursprung der Arten» veröffentlicht hatte, — von mehreren hervorragenden Naturforschern der Schluss gezogen worden, dass der Ursprung des Menschengeschlechts in der Klasse der Säugethiere zu suchen sei. Da unter allen Säugethieren bekanntlich die Affen, und unter diesen die heute noch lebenden Menschenaffen (Gorilla, Schimpanse, Orang, Gibbon) dem Menschen weitaus im Körperbau am nächsten stehen, kam diese höchst entwickelte Gruppe für jene phylogenetische Frage zunächst in Betracht. Wie demgemäss die viel bestrittene «Abstammung des Menschen vom Affen» — und weiterhin von einer langen Reihe niederer Wirbelthiere — hypothetisch sich vorstellen lasse, hat am eingehendsten vor 20 Jahren Professor Ernst Haeckel (Jena) in seiner «Anthropogenie» gezeigt (Entwicklungsgeschichte des Menschen; I. Theil: Keimesgeschichte, II. Theil: Stammesgeschichte). In der neuen umgearbeiteten Auflage dieses Werkes (1891) hat derselbe die grossen Fortschritte der vergleichenden Anatomie, Ontogenie und Paläontologie verwerthet, um im Einzelnen die allmählige Umbildung der Körpertheile in der Phylogenie des Menschen darzuthun.

Von anderen Gesichtspunkten aus hat sich mit denselben Fragen schon seit längerer Zeit einer unserer berühmtesten Künstler eingehend beschäftigt, Professor Gabriel Max in München. Dieser geistvolle «Seelenmaler» ist dem grösseren Publikum vorzugsweise durch jene wunderbaren Bilder bekannt, in denen der tiefste Seelenschmerz, die Wirkung tragischer Schicksale, die dämonische Verkettung geheimnissvoller Geistesbeziehungen, besonders im Frauen-Auge einen ergreifenden Ausdruck gefunden hat. Aber nur Wenige, dem genialen Künstler näher Stehende wissen, dass derselbe

zugleich ein kenntnissreicher Naturforscher und ein grübelnder Philosoph ist. Viel und tief hat Gabriel Max über das Wesen und den Ursprung der Dinge nachgedacht; und seine eingehenden Studien in der vergleichenden Anatomie hatten ihn darauf vorbereitet, die «Verwandtschaft des Menschen und Affen» viel tiefer zu erfassen und ihre Bedeutung viel höher zu würdigen, als es sonst wohl gewöhnlich geschieht. Zeugniss dafür legten schon früher die interessanten Gruppenbilder von Affen ab, die der Künstler gelegentlich auf Ausstellungen sehen liess, so das berühmte «Affen-Kränzchen» und ähnliche «Genre-Bilder aus der Affenwelt».

Kürzlich hat nun Gabriel Max den schwierigen Versuch gewagt, in einem grösseren Oelbilde die Familie des Affenmenschen darzustellen, des noch sprachlosen Pithecanthropus alalus, wie ihn Haeckel genannt hat. Von den drei Figuren desselben ist die interessanteste die junge Affenmutter, welche an einem Baumstamm gelehnt auf dem Boden des Urwaldes sitzt und ihrem niedlichen Erstgeborenen die Brust reicht. Der Ausdruck im Antlitz dieser «Madonna pithecoides» ist wunderbar; Glück über den Besitz des ersten Kindes, Sorge für seine Zukunft, Schmerz über die Mängel des Daseins scheinen sich in dem tiefliegenden Auge zu mischen; die «erste Thräne», die daraus hervorquillt, scheint die Ahnung des ganzen Jammers anzudeuten, welchen ihre menschliche Nachkommenschaft zu erdulden haben wird. Weniger scheint an diesem «ersten Weltschmerz» der Affenvater zu leiden, der aufrecht neben seiner Familie steht und mit einem Ausdruck auf Weib und Kind herabsieht, in welchem Vaterfreude und Stolz mit etwas Reue und Familiensorge gepaart erscheint.

Wie meisterhaft es dem grossen Künstler gelungen ist, in seinem «sprachlosen Affenmenschen» die hypothetische, von der Darwin'schen Theorie geforderte «Uebergangsform vom Menschenaffen zum Urmenschen» plastisch darzustellen, kann nur Derjenige vollkommen würdigen, der die dazu erforderlichen Vorkenntnisse in der vergleichenden Anatomie und Zoologie besitzt. Die Annäherung, welche unsere Urahnen einerseits an ihre direkten Vorfahren, die Menschenaffen, anderseits an die niedrigsten Menschenrassen besessen haben müssen, ist sowohl in der Gesichtsbildung, als in der Gestaltung der Gliedmassen, bewunderungswürdig dargestellt. Die Farbe des ganzen Bildes ist in gelblich und bräunlich grauen Tönen gehalten, entsprechend der tiefen Dämmerung des Urwaldes; die Hautfarbe des Affenweibes ist fast südeuropäisch, die des Mannes dunkler; die Haare sind blond. Der Künstler selbst hat die Gruppe als Pithecanthropus europaeus (alalus) bezeichnet, als den sprachlosen mitteleuropäischen Urmenschen der jüngeren (pliocaenen) Tertiärzeit.

Gabriel Max hat dieses hochinteressante Kunstwerk Professor Ernst Haeckel als Angebinde zu dessen sechzigstem Geburtstage verehrt, welcher am 16. Februar 1894 in Jena von seinen zahlreichen Freunden, Verehrern und Schülern feierlich begangen wurde.

Bruno Stern.



Anton Burger.

Von

A. SPIER.



Anton Burger.

Wer ist Anton Burger? Sein Name ist noch nicht allgemein bekannt, er geht noch nicht durch das Land, wie die Thaler und Goldstücke, welche man längst nicht mehr prüft, weil sie den rechten Schein tragen und echt klingen. Die Währung «Burger» hat diese populäre Geltung bis heute nur auf Frankfurter Boden, nur da nimmt man sie, wie einst die alten Reichsgulden, mit Vorliebe als sicher und vollwerthig an; im weiteren deutschen Vaterland wird sie nur von jenen Münzkennern creditirt, welche, unabhängig von der Prägung der Zeit, Gold und Schrift zu schätzen wissen.

An dieser merkwürdigen Erscheinung trägt Anton Burger einzig und allein die Schuld. Er hat es fertig gebracht, den heutigen Verkehrs-, Markt-, Reklame- und Ausstellungsverhältnissen zu trotzen und sich in diesem bunten, tollen Lebenswirbel von heute die Sinecure einer Idylle zu verschaffen und zu erhalten. Das klingt, als ob Burger ein Kampfesritter gewesen wäre, der gegen das Babylon des neunzehnten Jahrhunderts zum Streite auszog, oder ein Sonderling, der seiner Zeit hinter dicke Mauern entfloh. Nein! Er hat nicht mit der Welt gerungen und nicht weltfern um sie getrauert, er hat sie ignorirt! So oft auch die Versuchung kam, ihn in die Arena zu locken, er widerstand und beharrte durch das Heimwohl und Heimweh in seiner freigewählten Sphäre. So lebt er heute, ein junger Neunundsechziger, auf der Heimathserde, die ihm schon in frühester Kindheit sein Vater als das Paradies von Frankfurt zeigte, — im Taunus.

Der Taunus ist eher eine Hügelkette als ein Gebirg zu nennen. Seine Höhen haben nichts Himmelanstrebendes, Unerreichbares, das die Phantasie reizt. Seine Gipfel sind gerade hoch genug, um, wie Nietzsche sagt, die Welt «im Pathos der Distance» zu sehen und doch nicht so entrückt, dass man nicht seine Freunde in der Ebene grüssen zu können glaubt. Der Taunus ist ein Gebirg ohne Abgründe, ohne Gefahren. Seine Wälder haben nicht jene wilde Romantik, in welcher man die glückverheissende blaue Blume verborgen glaubt, aber sie tragen Waldmeister in Hülle und Fülle, und sonnige Lagerplätze scheinen für die Gruppen geschaffen, welche in sorglosen Stunden ihre Bowle im Freien trinken wollen. Die Sage vom Hubertus ist hier nicht zu Hause, aber für den lebensfrohen Waidmann, der im Frieden seiner Jagd nachgehen will, haben die Tauruswälder Wild genug. Alle Verhältnisse in diesen Bergen tragen das Mass der Idylle: Genuss ohne Gefahr, Stille ohne Einsamkeit, Ländlichkeit ohne Weltabgeschiedenheit, ein gelobtes Stück Land, in welchem sich Milch und Honig leicht zu erwerben scheint, in welchem sich das Elend, das auch in seinen Dörfern in den Winkeln steckt, nicht in den Vordergrund drängt, sich nicht zur Tragik steigert —, das ist der Taunus! — Im Schutze eines Berghügels liegt Cronberg, so malerisch, so kunstgerecht seinem Vordergrund angefügt und angehörig, dass es als Bild gesehen kaum eine Regel der Kompositionslehre verletzt. Die Wiesen steigen terrassenförmig aus der Ebene zu dem unregelmässigen Häuser- und Gassengewirr des Dorfes auf, das von der alten Burg überragt wird. Die Hütten und die Villen und das weit ausgedehnte Schloss der Kaiserin Friedrich scheinen gleichsam unter dem Schutz des Wahrzeichens von Cronberg, des Stammsitzes des Ritters von Askeburnen, zu stehen.

Am Wege nach dem nahen Königstein liegt das Burger-Haus. Seine Strassenfront trägt ein Alltagsgesicht, das vor Neugierigen und Ateliersüchtigen erfolgreich schützt, — nach der Gartenseite, die unsere Vignette wiedergiebt, hat es das grosse Auge des Atelierfensters auf die Wiesenhänge und die Bergkette gerichtet. Symbolisch stimmt es, dass die Bahnlinie nach der nahen Grossstadt Frankfurt a/Main ihm zu Füssen liegt, vom Burgerhaus unsichtbar und doch leicht erreichbar. Als Burger einst als Kind die ersten Schritte in die Taunuswelt machte, existirte sie noch nicht. Da hiess es früh aufbrechen, zu Fuss wandern und nicht müde werden. Heute erzählt er noch mit strahlender Erinnerungsfreude, wie festlich und lustig das war, wenn Vater Burger mit ihm, seinen Geschwistern und Kameraden die Sonntagsausflüge unternahm. Dieser Vater nach dem Herzen der Söhne war ein Bürger von ritterlichem Gepräge, der neben seinem Weissbinderberufe, als Bürgercapitain der alten freien Stadt Frankfurt eine angesehene Stellung einnahm. Man müsste einen Abriss «Frankfurter Spezialgeschichte» einfügen, um die Partikularverhältnisse und den Partikularstolz dieser freien Reichsstadtbürgerschaft klar zu machen, und was es bedeutete ihr als Bürgercapitain anzugehören. Die städtische Gemeinschaft von dazumal war klein genug, um für jede Art von Stolz ein Publikum zu finden, und der Patriotismus der Altfrankfurter jener Zeit hängt mit diesem gegenseitigen Cultus der Eitelkeit eng zusammen. Ihr sogenannter Gemeinsinn beruhte im Wesentlichen auf der genauen Kenntniss und der hohen Schätzung, die ein Bürger dem anderen für dessen lokale Stellung und Würde entgegenbrachte.



Ansicht von Cronberg.
Nach einer Zeichnung von Fritz Wucherer.

Schon Anton Burger's Grossvater galt als ein besonders würdiges Mitglied der Frankfurter Gemeinde. Er muss ein merkwürdiger Mensch gewesen sein, wofür schon die Thatsache spricht, dass er es als tüchtiger, beschäftigter Zimmerpolier zu einer so soliden Kenntniss des Lateins brachte, lateinische Briefe schreiben zu können. Diese Kraftanstrengung ist wohl zu ermessen. Wie stark muss der Trieb des geistigen Strebens sein, wenn er einen einfachen Handwerker dazu bringt, ohne Schulzwang, ohne die Behaglichkeit einer guten Lampe, ohne das Ziel eines praktischen Zweckes nach ermüdender Tagesarbeit am Feierabend Latein zu studiren.

Und dieser grossväterliche Zimmerpolier hatte den guten Geschmack, zum Wohle seiner Nachkommen eine Tirolerin heimzuführen, ein frisches, temperamentvolles Gebirgskind, dem heute noch unter dem Namen «Die schwarze Grossmutter» das beste Andenken in der Burgerfamilie bewahrt wird. Sie hat sich durch das offenbar wohl von ihr stammende Erbtheil des allweil fidelen, sang-, tanz- und rauffrohen Elements diese huldigende Erinnerung verdient. Von ihr mag auch ihr Sohn, Burger's Vater, den kühnen Zug gehabt haben, der ihn 1813 als Freiwilligen in die Befreiungskriege führte. Oft erzählte er seinem Sohn Anton von der bewegten Stunde, als ihm sein leidender Vater beim Auszug in den Krieg den Segen gab. Dort bewährte er sich als ein so vortrefflicher Offizier, dass er bei seiner Heimkehr durch die Beförderung zum Hauptmann im Regiment festgehalten werden sollte und nur ungern entlassen wurde. Er aber begnügte sich mit dem militärischen Rest der Bürgercapitainwürde und ergriff sein erlerntes Tüncherhandwerk, um es mit Eifer und Erfolg weiterzuführen. Seine katholische Konfession trug ihm in dem protestantischen Frankfurt einen neuen Kampf ein. Er hatte zwar den Krieg für sein Vaterland, folglich für alle Konfessionen mitgemacht, aber Frankfurt gab keinem Katholischen das Meisterrecht. Um dasselbe zu erlangen, genügte die berufliche Reife und Tüchtigkeit nicht. Vater Burger musste eine Wittwe heirathen, die ihm den Meisterbrief des Gatten als Mitgift in die Ehe brachte.



Ansicht des Burgerhauses in Cronberg.
Nach einer Zeichnung von Fritz Wucherer.

Es fand sich eine Achtzigjährige, die alsbald nach dieser Dienstleistung das Zeitliche segnete. Der junge Meister führte nach diesem Tribut an Zunft und Zopf seinen treu wartenden Schatz heim und gründete mit ihm das Haus auf der Altegass.

Dort wurde an einem Sonntag im Jahre 1824 das Sonntagskind Anton Burger geboren, dort verlebte er seine glückselige Kindheit, die er mit wahrer Wonne erzählt. Unermüdlich holt er aus dem unerschöpflich scheinenden Stoff immer neue Schilderungen, neue Geschichten hervor und weiss für seine Kinder- und Jugendjahre dasselbe Interesse zu gewinnen, das man seinen Mannesjahren entgegenbringt. Die Betrachtung seiner Kindheit ist interessant und lehrreich. Sie veranschaulicht die so oft vergessene Heil-Lehre von dem Segen der Natürlichkeit, der freien Bewegung, von der Schonung der jungen Triebe, die so oft unter wohlmeinender, gärtnerischer Hand zu Grunde gehen. Die Ungebundenheit auf der Altegass war ein Glücksgewinn für A. Burger's Entwicklung. Da konnte er seine Naturkräfte spielen lassen und ihr Leben spüren und üben. Einige Seelen wohnten auch in seiner kindlichen Brust; aber ihr Widerstreit war von Anfang an wohl manchmal dramatisch, nie tragisch. Ein gesunder Stolz, der nur vorübergehend in Hochmuth ausartete, wuchs mit dem Jungen auf, und seine guten Muskeln trugen zu dessen Gedeihen bei. Früh erprobte er sich «auf der Gass» als der Stärkste, und seine Rauflust und Raufkunst feierten Triumphe, die ihn alsbald zum Obersten bei allen Gassenstreichen machten. Es war zu jener gemüthlichen Zeit, wo die halbe Kindheit vor der Thüre des Elternhauses verlebt wurde und erst am Feierabend, wenn sich die Eltern auf die Bank vor dem Hause setzten, griff die erziehliche Kontrole ein, oder in den besonderen Kriegszufällen, wenn gekränkte Nachbarseltern mit dem Angstschrei: «Frau Burger, der Anton!» die erschreckte Mutter zu Hülfe riefen.

Die Volksschule von dazumal war nicht anspruchsvoll. Burger kam ihren mässigen Forderungen leicht nach und ein Glanzpunkt seines Schullebens war der Preisgewinn eines Brabanter Thalers für die Schönschrift des Vaterunsers. Die Pflicht des Kirchenbesuches war ihm ein Vergnügen. Der Weg zum Gottesdienst und der Gottesdienst selbst boten seiner Phantasie die ersten Anregungen, der poetische, auf alle Sinne wirkende katholische Cultus richtete den ersten Weckruf an seine künstlerischen Triebe. Kein fremdes Dogma wurde ihm gepredigt, kein ihm unverständliches Wort zog sein Interesse auf das Gebiet des Nachdenkens, Klänge, nur Klänge drangen an sein Ohr, Lichter und Farben beschäftigten und entzückten sein Auge, das Märchenhafte, das Himmlische, das Schöne übte seinen Zauber aus. Zuerst wollte er Priester werden. Zuhause stöberte er altes weisses Zeug zusammen, kleidete sich als Ministrant, schwang den aus einem alten Topf konstruirten Weihrauchkessel und celebrirte mit feierlichen Gesten und Tönen die Messe, welcher seine mehr oder weniger andächtigen Kameraden beiwohnten. Wenn die feierliche Handlung eben vorbei war, stürzten Priester und Gemeinde wieder auf die Gass, um da ihre Kräfte im Faustrecht zu messen. So bewegten sich Burger's Knabenstreiche zwischen Kirchenfeierlichkeit und Raubritterthum. Seine abenteuerlichen Streifzüge führten ihn auch hie und da hinter die Ghettomauern. Die niederen Häuser, die dunklen Stuben, das bunte Gerümpel von Bildern, Büchern, Möbeln und Kleidern vor den Thüren, die andersartigen Physiognomieen, die ganze Lebensweise dieser Gefangenen, das Alles zog ihn an. Er suchte das Sonderbare, das Romantische, das Schauerliche und bei dem jüdischen Ritus des Schlachtens lernte er das erste Gruseln. Der Vorgang weckte in ihm ein zwischen Opfer und Mord stehendes Bild und prägte sich seinem Gedächtnisse fest ein.

Dieser seligen Zeit, zwischen Wenigthun und Nichtsthun getheilt, setzte die Wahl des Lebensberufs eine Grenze. Anton sollte Tüncher werden. Diesem oft ausgesprochenen väterlichen Wunsche widerstrebte er theoretisch nie. Das Tünchen an sich freute ihn, das Hantiren mit Farben und Pinsel vor leeren Wänden hatte seinen vollen Beifall und übte einen grossen Reiz auf ihn aus; das gab Bewegung und Spielraum für Körper und Geist. Wenige Tage ging er mit den Gesellen auf die Arbeit. Als er aber eines Abends den Eimer heimtragen sollte, empörte ihn diese Forderung und beschwor die erste Opposition herauf. Er wollte kein Tüncher-Lehrling sein, der sich Gesellen unterordnete, er wollte ein Maler im Dienste eines Meisters werden.

Der kluge Vater widerstrebte nicht und schickte seinen Sohn in die Zeichenstunde. Der erste Lehrer, ein begabter Frankfurter aus guter Familie, unterbrach seine pädagogische Wirksamkeit durch die Folgen seiner Trunksucht. Kaum hatte er die Begabung des jungen Burger erkannt, lief er zeitweise in seine Stammkneipen und liess sich von ihm vertreten. Sein junger Vertreter brannte aber eines Tages selbst durch, und als der Lehrer ihn suchend bis in das Elternhaus seines Deserteurs kam, schloss derselbe schleunigst die Thüre hinter sich zu und auf die zärtlichsten Bittrufe: «Antonche, Antonche, mach' auf!» hatte er nur ein energisches Nein. Er kehrte zu diesem seinem ersten Meister nicht mehr zurück, installirte sich in seiner Kammer und malte nichts Geringeres als Napoleon's Tod; und zwar nach dem erschreckenden Recept eines rathgebenden Onkels, der einmal mit aller Entschiedenheit behauptete, ein richtiger Maler müsse Alles, was zu dem Zustandekommen eines Bildes nothwendig sei, ohne Anweisung und Hülfe selbst erfinden. So begab sich Burger, ein anderer Robinson, an dieses neue Werk, dessen Nichtgelingen die Autorität seines Onkels auf immer erschütterte.

Nach diesem kühnen Intermezzo trat Burger in die Frankfurter Städelschule ein. Sein Vater führte ihn zuerst zu Veit, dem die Talentproben genügten und der die Aufnahme bewilligte. Dem Lehrercollegium gehörten damals Prof. Becker, Roustige und Jung an. Burger kam zuerst unter die Leitung eines vielbeschäftigten Heiligenmalers Jung. Das obligate Zeichnen nach Gipsmodell langweilte ihn sträflich. Die Heiligenbilder seines Lehrers zogen ihn desto mehr an und begeisterten seine religiösen Vorstellungen. Während er sich ihnen hinzugeben glaubte, — verfiel er aber schon allmählich den Schönheitsgöttern dieser Welt. Sie erwischten ihn an allen Ecken und Enden; auf den täglichen Wegen zur Akademie nahmen sie ihm Aug und Herz gefangen. Da packten ihn die bunten Wirklichkeitsbilder und liessen ihn nicht wieder los. Jeder alte Giebel, jede Häusergruppe, jeder Menschenzusammenlauf, jedes Fuhrwerk, jede originelle Scene fügte sich in sein Gedächtniss-Skizzenbuch. Wie malerisch war aber auch das alte Frankfurt mit seinen Stadtgräben, Mauern und Thürmen, mit seinen schmalen Gassen und Gässchen, mit seinen winkligen Höfen, hinter denen sich der heilige Dom erhob.



Anton Burger. Auf der Kegelbahn.
Im Besitze von Sanitätsrath Dr. Herxheimer, Frankfurt a. M.

Während Burger rasche Fortschritte im Zeichnen machte, bald seinem frommen Meister beim Untermalen helfen durfte und aus dem brauchbaren Handlanger überraschend schnell ein brauchbarer Geselle wurde, beherrschten die heimathlichen Wirklichkeitsbilder immer mehr seine Vorstellung. Als er die ersten selbstständigen Gemälde entwerfen durfte, setzte er seine Heiligen in die Umgebung der Frankfurter Gässchen, Winkel und Brücken. Da sassen die Ueberirdischen im alten Markt oder am Eschenheimer Thurm wie verwirrte Fremdlinge. Als Professor Veit die Göttlichen auf Frankfurter Grund und Boden sah, meinte er, der Kunstjünger solle ruhig die Hauptpersonen auf seinen Bildern streichen, aber das «Drum rum» solle er unbedingt stehen lassen, das sei gut!

Im Laufe der Entwicklung widersetzte sich Burgers Arbeitsart energisch der Schulregel. Er sollte einen



Anton Burger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Wirth Renfer, Cronberger Adlerwirth.

Im Besitze der Königl. Neuen Pinakothek München.





Anton Burger. Barbier in der Dorfschmiede.
Im Besitze von Martin Flersheim, Frankfurt a. M.

Kopf stückweise, langsam malen, er aber entwarf ihn in einem Zuge und nur so gelang er ihm. Heimlich malte er auf seine Weise und das, was er dem Lehrer zeigen musste, zwang er sich ab. Die genaue Beobachtung, welche im Unterricht verlangt wurde, sie gewann Burger draussen vor der Schulthüre. Als er auf einer reiferen Stufe unter die Leitung Prof. Becker's kam, ward die Unmittelbarkeit seiner Conception durch den Componir-Codex beirrt. Er, mit dieser malerischen Sehergabe, mit diesem bilderfindenden Auge, er musste zuhören, ruhig zuhören, und sollte glauben, dass zum Bilderschaffen nicht in erster Reihe die künstlerische Anschauung, und zur schöpferischen Darstellung dieser Anschauung eine geschulte Technik nöthig sei, nein, das Schema, wie es die Schule ausgibt, müsse der Phantasie gegenüber Censur üben, der Verstand habe die controlirende Oberaufsicht: denken müsse der Künstler.

Burger opponirte; er fühlte wohl, dass nur jener Künstler dieses vorsichtige Verfahren brauche, der sich mühsam besinnen müsse, was er malen solle. Er aber wusste es «von selbst»; und alsbald, wenn er dem Stundenplan entsprungen war, sass er auf den wackligen Treppen der alten Höfe, besuchte er die kleinen Giebelhäuser und wiederholte seine Wege in das Ghetto, das sein Ausland war. Seine Lehrer, die sein Gedeihen in der Freiheit nicht beurtheilen und nur sein Verhältniss zu ihrer Schulforderung in Betracht ziehen konnten, kamen inzwischen zu dem Schlusse, er sei zum Maler doch nicht begabt genug; sie erkannten seinen Geist und seinen Geschmack an und riethen ihm, illustrativ und dekorativ für den Buchhändler und den Lithographen zu arbeiten, hauptsächlich Roustige, dessen Bilder uns jetzt so puppenhaft und unbeholfen vorkommen, war für diese praktische Laufbahn und hatte schon eine Stellung in einem Frankfurter Verlag in Sicht. Burger aber, der immer ein thatkräftiger Improvisator war, wenn ihn eine Lage beengte, entzog sich seinen Diagnostikern, nahm das Skizzenbuch und wanderte in seinen Taunus. Da athmete er auf, da fand er seine Ideale und seine Begeisterung wieder, welche die vergangenen Schuljahre oft gefährdet hatten.

Der Reichthum an Skizzen und Studien, den er von dieser Flucht in die Berge mitbrachte, verschaffte ihm zu Hause und bei den Professoren neuen Glauben und durch diesen neuen Glauben neue Zukunftsrechte.

Aus dem Jüngling war ein Mann geworden, der in die Welt ziehen und sein Glück erobern wollte. Zuerst ward Paris in Vorschlag gebracht. Die französische Kunst stand auch damals in Frankfurt in hohem Ansehen. Veit, der um seinen Rath befragt wurde, schlug energisch München, nur München vor. Da liegt die kleine Visitenkarte, mit welcher er im Jahre 1846 den jungen Burger an Peter Hess empfahl — und die der Empfohlene nie abgab. Das Carrieremachen beunruhigte sein Gemüth nicht. Er wollte leben, unmittelbar leben, wie er unmittelbar malen wollte, ohne Zweck-Schema. Ihn entzückte das München, das er in seinem bald gewonnenen Freundeskreise, in seinen Stammkneipen, in der schönen Umgebung der bevorzugten Stadt und in der alten Pinakothek fand. Er miethete sich mit einer Gruppe Kameraden, mit den später bekannten Künstlern Noak, Nikol, H. Hofmann, Pfeifer und Paul Weber in der Ludwigsstrasse ein. In fideler Uebereinstimmung genossen sie die grossen Freuden und beherrschten sie die kleinen Leiden ihrer Jugendtage. Sie hielten Alle treu zusammen, hatten bei verschiedenem Fleisse eine Kasse, bei verschiedener Gesinnung ein Herz, und ob es ihnen gut oder schlecht ging, gut für und mit einander waren sie immer. Eine merkwürdige Zeichnung Burger's, welche den heutigen Realitätsbestrebungen künstlerisch entspricht, stellt ihn selbst dar, wie er bei einem kranken Kameraden Nachtwache hält. Im halbdunklen Hintergrund liegt der Patient im Bett, im Vordergrund sitzt Burger am runden Tisch bei der Lampe und liest. So verband er auch Leben und Kunst, wenn er zum «Zeitvertreib» zeichnete.

Er, wie die ganze lustige Gemeinschaft suchten auf allerlei Weise mit ihrem Kraftüberschuss fertig zu werden; er war körperlich und geistig in ausgiebigstem Masse vorhanden und hatte manchen lustigen Streich zur Folge. Den bequemen Normaleingang durch die Hausthüre in ihre Wohnung im Hochparterre verschmähten sie konsequent; mit regelmässiger Unregelmässigkeit stiegen sie zum Fenster ein und aus. Dem Bedürftigen aber öffneten sie ihre Thür und gaben, was sie entbehren konnten. Burger opferte sogar eines Tages einem bettelnden, sehr derangirten Landsmanne aus Versehen seinen besten Sonntagsanzug; als er sich kurz darauf selbst putzen wollte, suchte er ihn vergebens im Schrank und wurde sich erst über dessen Verbleib klar, als ihn der Bittsteller auf der Strasse grüsste und durch die verblüffende Eleganz seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Auch das kränkte ihn nicht. Er lebte lustig ohne Sonntagsstaat weiter, bummelte durch die Stadt, besuchte die alten Meister, wurde mit seinen Lieblingen, den alten Holländern, intim vertraut und vergass zeitweise, dass es andere Schulen und Meister in München gab. Unter den Lebenden zog ihn Schwind besonders an. Das fleissige Zweckmalen pflegte weder er noch seine Freundesgruppe. Sie machten Alle auf gut Kraft ehrliche Schulden und gewöhnlich erst, wenn das gewährte Kreditmass voll war, fingen sie zu malen an. Die Früchte dieses sporadisch auftretenden Fleisses schickte Burger in den Kunstverein, und auf diese gesunde,



Anton Burger. Die kranke Ziege.
Im Besitze von Frau H. Grosser, Frankfurt a. M.

beweisführende Art stellte er sich Peter Hess vor. Dieser fand sofort Geschmack an dem Dargebotenen und gab als Mitglied der Jury des Kunstvereins auch seine Stimme zum Ankauf verschiedener Burger'scher Bilder ab. Die glänzenden Gewinne hielten nicht allzu lange Stand und zählten zu den Glücksfällen, die mit einem Male die Schulden aus der Welt räumten. Burger freut sich noch heute in der Erinnerung eines fidelen Inkassotags, an dem er die über Erwarten gross ausgefallene Einnahme in lauter Silberstücke umwechselte, diese in ein Taschentuch band und mit den Kameraden von Gläubiger zu Gläubiger zog, um zu

zahlen. Der Empfang in der Stammkneipe, dessen Wirth durch Burger'sche Freskogemälde in der Wirthsstube ein gesuchter Mann geworden war, soll durch neue Schulden gefeiert worden sein.

Von München aus unternahm Burger häufige Fahrten in's bayerische Gebirg und in's Salzkammergut, nie ohne Skizzen-Ernte, nie ohne Abenteuer. Wie viel wahre Jugendlust, wie viel übermüthigen Jugendscherz er auf diesen Wanderungen erlebte, das schildert er noch mit Vorliebe. Viele Kapitel dieser Memoiren sind voll üppigen Humors, voll feiner Poesie, hie und da sogar mit Don Quixote'schen Zügen untermischt, hie und da auch wie aus Shakespeare'schen Lustspielen geholt.

Einmal besuchte Burger im Kostüm des Landes, Joppe und Wadlstrümpfe, mit seinen Kameraden eine Schaubude in Berchtesgaden. Monsieur Herkules war der Held dieser Bühne; mit Eisenstangen und Hanteln gab er vielbewunderte Kraftproben. Die lustige Wandergesellschaft trat ein und nahm auf dem ersten Range Platz. Monsieur Herkules bietet nach jedem herkulischen Griff Stange und Hanteln dem Publikum zur Nachprobe an. Burger greift herausfordernd zu, steigt auf's Podium und übertrifft den Herkules an Kraft und Eleganz. Der Besiegte verlässt wuthschnaubend die Scene, das Publikum jubelt Burger zu und beim Verlassen der Bude frägt ihn das hübsche Mädel an der Kasse in vertraulichem Ton, ob er stellenlos sei, er soll doch sehen, ob ihn ihr Herr nicht engagirt. Er verzichtet lachend auf die Chance, unter der Vorgabe von anderweitigen Geschäften und wandert in's Freie, an den Königssee. Dort bestellt er, Nachmittags angekommen, in der Wirthsstube seinen Imbiss. Alles gafft ihn an. Er betrachtet sich, betrachtet die Andern, sucht vergebens nach der Ursache seines Auffallens. Das nimmt ihm die gute Laune und stört seine Gemüthlichkeit. Er will aufbrechen und verlangt zu zahlen. Die Wirthin kommt und weigert sich Geld anzunehmen. Nun wird's ihm zu bunt. Warum, frägt er, nicht im sanftesten Tone. Ja, meint sie, er sei der berühmte Herkules aus Berchtesgaden, sie freue sich, einen Mann von seiner Stärke zu bewirthen. — Für solche Kraft fanden sich am Königsee Verehrer und Verehrerinnen.

Vor Liebesromantik in der Fremde war Burger durch den Zusammenhang mit seiner fernen Braut geschützt. Sie war dreizehn Jahre alt, als er sich, ein knabenhafter Jüngling, mit ihr «versprach». Als er dann in die Fremde zog, nahmen seine gütigen Eltern die junge Braut in den Schutz ihres Hauses auf. Wenn er auch gern als «grand seigneur» in München auftrat, nur auf erste Rangplätze und in Glacéehandschuhen in's Theater ging und mit Eifer liebreizende Mädchengesichter suchte und wiederfand, er hielt die Treue. Sein Freund Weber war, wie er, verlobt und die gegenseitige Beaufsichtigung des Betragens gegen die ferne Geliebte war voll heiterer Momente.



Anton Burger. Kartenspieler.
Im Besitze von Eduard Cohen, Frankfurt a. M.

Dieses idyllische, erste selbstständige Künstlerleben Burger's in München hatte alle Reize des Bohémienthums ohne seine Zerfahrenheit und ohne seinen Katzenjammer. Die Freiheit wurde nach ästhetischen Gesetzen genossen — und sie sind es, die in ihrer Massbedingung zur Ethik führen.

In diese goldene Zeit fiel der Sturm des grossen Jahres 1848. Nicht aus politischer Antheilnahme eilte Burger nach Hause zurück, sein Vater verlangte seine Heimkehr aus Furcht vor dem Anton-Temperament.

Er wollte unter allen unabsehbaren Umständen den Rauflustigen unter seinen Augen haben. Mit mehr Kampfeslust als Parteieifer betheiligte sich Burger, nach Hause zurückgekehrt, an den Barrikadenkämpfen, ohne bei der Haussuchung erwischt zu werden. In einer späteren gerichtlichen Verhandlung wurde sein Name wohl genannt und milde Freundesvertretung half ihm zu der rettenden Charakteristik eines «unschuldigen Schwätzers». Er aber sah in dem Gewühl von Interessen das komische Element und zeichnete köstliche, aufsehenerregende Karikaturen ohne Zorn und ohne Vorliebe. Die damalige Zeit führte ihn wieder mit Dielmann zusammen, mit dem er gemeinsam für Detmold, das Mitglied des Bundestags, Aquarelle ausführte, Interieurs aus dem Bundespalais, Frankfurter Strassenbilder, Blätter, welche der kunstsinnige Besteller materiell höher taxirte, als die beiden Maler. Aber die Einnahme war eilig, und kaum waren die Arbeiten trocken, begaben sie sich auf den Weg zur Ablieferung. Sie kritisirten sich streng und setzten kleine Preise. Vom Atelier bis zu Detmold wuchs aber die Freude am Mammon über die Bescheidenheit hinaus und die zu fordernde Summe wurde gross und grösser. Burger musste allein in's Gefecht, Dielmann wartete gespannt an der Thür und begrüsste den regelmässigen Erfolg mit hellem Jubel.



Anton Burger. Pfarrhöfchen.
Im Besitze von Wilhelm Metzler-Lutteroth, Frankfurt a. M.

An diese künstlerische Thätigkeit knüpfte sich in der Folge eine Reihe von Beziehungen der verschiedensten Art. Der Inhaber des grossen Verlaggeschäfts Jügel bestellte bei Burger Illustrationen aus der Rhein- und Taunusgegend, die er in Mappen herausgab. Glücklicherweise fiel die Neigung Burger's mit diesem Auftrag zusammen und führte ihn auf die erwünschten Wanderschaften über Berg und Thal. Er ward alsbald der Günstling seines Auftraggebers, dessen Geduld und Humor er durch Wartenlassen und Neckereien prüfte. Einmal folgte er seiner Einladung zu einer Reise durch den Odenwald per Wagen, und alle Behaglichkeit, die ihm da zu Theil wurde, verhinderte nicht, dass er sich laut und deutlich gegen die Abhängigkeit wehrte und nach Hause verlangte.

Burger gewann immer festeren Boden in Frankfurt, und als er im Jahre 1851 seine liebliche Braut heimführte, erwarb er alle Existenzmittel durch seine Kunst. Er malte damals unter vielem Anderen das Fest einer Bischofsweihe in Mainz, das Fassbinden auf dem zugefrorenen Rhein, heimathliche Volksscenen aller Art. Auf den Bilderverkauf allein war er nicht angewiesen. Er fand in den besten Familien Privatstunden und übernahm auch den Malunterricht in der Ausländerinnenklasse eines Privatinstituts. Lehrend lernte er und war wohl den vielen Nichtberufenen weniger Lehrer als lustiger Gesellschafter. Die hübschen Engländerinnen unterwies er im Frankfurter Dialekt und Manche mag später im korrekten Wörterbuch damals Gelerntes umsonst nachgeschlagen haben. Wo Burger Talent fand, lehrte er



Anton Burger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Auf der Jagd.

Im Besitze von Richard Marstaller, Frankfurt a. M.



wie ein ernster Kamerad, — wo das aber fehlte, blieb sein Interesse aus. An die Stelle dessen trat seine Gutmüthigkeit, und was die zarte Schülerinnenhand nicht fertig brachte, malte er mit raschem Geschick hinein.

Burger's Ansehen wuchs, die Aufträge mehrten sich und er ward gezwungen, seine Malklassen einem Kollegen abzugeben. Sein Nachfolger fand unvorhergesehene Schwierigkeiten. Eines Tages stürzte er, jammernd und fluchend, in Burger's Atelier, er solle rathen und helfen, es sei unerhört, was die Alles von ihm verlangten. Die Eine wolle einen Gaul, die Andere einen Mann, die Dritte gar eine ganze Familie als Staffage nur so hineingemalt haben, — das könne er doch leider selber nicht.

So weit ging der Ruf, die Ueberzeugung und die Nutzniessung von Burger's ausserordentlicher Geschicklichkeit und Freundlichkeit, dass sich eine Reihe seiner Frankfurter Kollegen ohne Skrupel die Staffage auf ihren Bildern von ihm einfügen liessen. Eines Tages kündigte er, halb lachend, halb ernst, die ihm über den Kopf wachsende Gratis-Arbeit dieser Art, um sich alsbald durch einen drolligen Akkord zurückgewinnen zu lassen. Auf der Kegelbahn, wo alle diese Konflikte verhandelt wurden, machte er allen Ernstes den Vertrag einer Baarzahlung in Pfannkuchen bei dem jeweiligen Zusammensein, und zwar nach dem Satz:

ein Mann — ein Pfannkuchen,
eine Kuh — ein und ein halb Pfannkuchen,
ein Pferd — zwei Pfannkuchen,

und nach dieser Taxation steigerte sich die Einnahme derart, dass an den beliebten Zahlabenden die ganze Kegelgesellschaft die Einnahme an Pfannkuchen mitessen musste.

Zu jener Zeit hatte sich ein engerer Kreis Frankfurter Maler zusammengefunden, Burger, Rumpf, Dielmann, Göbel, Maurer, Schäfer, lauter eigenartig begabte Künstler, die, bei aller Verschiedenheit, ein reges Streben, eine begeisterte Liebe zu Kunst und Natur verband. Zu ihnen zählte auch Louis Kohlbacher, ein Kunstfreund und Kunstverständiger. Er war damals in Monaten der Ebbe der bereitwillige Mittler zwischen Künstler und Publikum. Oft las er mit dem Pathos der Jugend den eifrig Malenden Shakespeare oder Göthe vor, und wenn die Verkaufsobjekte fertig und eben trocken waren, begab er sich auf die Kolportage. Vor Weihnachten, wenn die Taschen leer und Noth am Mann war, ward im Fabriktempo und im Fabrikstil producirt. Einer malte die Bäume, der Zweite die Wolken, Burger die Menschen und die dreieinigen Leistungen gingen meist als echte Burger's in die Welt.

Als die Existenzen der Einzelnen dieses Freundeskreises in geordnetere Bahnen kamen und Frau und Kind mehr Arbeitssystem verlangten, gründeten sie zum Zweck gemeinsamen Zeichnens und eingehender Aussprache über künstlerische Interessen einen Verein, der nicht ohne phantastisches Beiwerk blieb. Ein Todtenkopf, der einmal zu den Ornamenten des Tisches gehörte, trug ihm den Namen Todtenbund ein. Diese Zusammenkünfte fanden allwöchentlich an einem Abend statt, das Menu war von unbedingter Einfachheit, und es wurde ernst gearbeitet.

Auch das Verhältniss zu dieser Freundesgruppe ist für Burger charakteristisch. Er konnte sich mit Wenigen intimst verbinden, und doch stand er mit Allen kameradschaftlich und ehrlich. Er sorgte alsbald, dem stärkeren Trieb gehorchend, dass der Humor seine Kundschaft nicht verlor und gründete den Türkenbund, dessen erstes Charakteristikum darin bestand, dass auf ebener Erde gedeckt, geraucht, gelesen wurde. Alle im Umkreis auffindbaren Sophakissen mussten dem Kultus der Ebene dienen und mancher tolle Spuk wurde auf dieser «Niederung» aufgeführt. Zum Gegensatz hauste eine spätere Vereinigung auf der Höhe des alten Eschenheimer Thurms im Stil des Ritterthums im Ritterkostüm.

In all' den jugendlich fidelen Jahren, die Burger auch als gefeierten Künstler in den Frankfurter Salons heimisch werden liessen, war er immer in frischer Arbeitsamkeit strebend bemüht, nicht aus puritanischer Tugendhaftigkeit, deren Kernwerth die Ueberwindung ist, sondern aus natürlichem Drang. Er ist einer jener Glücklichen, bei denen Arbeit und Vergnügen fast immer zusammenfallen. Das ist eine Liebesehe, aus der die besten Kinder stammen. Burger war und ist auch so stimmungs- und eindrucksreich, dass ihn ganz selten die Sehnsucht nach der Ferne beunruhigte. Als er einmal, anfangs der fünfziger Jahre, den Wunsch äusserte, Paris zu sehen, schoss ihm ein Verehrer seiner Kunst ganze hundert Gulden auf ein Aquarell vor, und Burger reiste mit seinen Intimen, Göbel und Rumpf, auch acht Tage nach der Weltstadt. Ihre babylonischen Elemente interessirten den deutschen Naturmenschen nicht heftig, sie hatten nicht den Reiz, der ihn anzog. Desto stärker und nachhaltiger waren die Eindrücke, welche er von der französischen Kunst empfing. Von den lebenden französischen Malern sah er Corot und Courbet persön-

lich. Corot war damals noch nicht anerkannt und Burger fand ihn bei einer Tageskost von zwei Brödchen in einem ärmlichen Atelier.

Courbet, der bei seinem späteren Frankfurter Aufenthalt Burger's Atelier inne hatte, zeichnete die ihn besuchenden Frankfurter Künstler durch die Ungenirtheit seines Empfanges aus. Direkt aus dem Bett springend, mit noch einem Toilettstück weniger als der König im «Talisman» bekleidet, begrüsste er seine fremdländischen Gäste, zeigte ihnen in dieser Verfassung mit den lebhaftesten Gesten seine Bilder, entwickelte seine Theorieen und Burger behauptet, er hätte mehr Lebendigkeit und Lärm entwickelt, als manche deutsche Volksversammlung. Abends führte er sie in sein Stamm-Restaurant zu seinen socialistischen Gesinnungsgenossen und wollte sie in seine Zukunftspolitik einweihen. Vergebene Liebesmüh'! Burger trennte sich leicht von Paris, von der Stadt, von welcher ein fanatischer Anhänger behauptet, man möge geboren sein wo man will, in Paris erblicke man das Licht der Welt. Ihm war durch den neuen Eindruck seine Heimath weder verkleinert noch verdunkelt worden; als in der Nähe Frankfurt's, in dem kleinstädtischen Langen, seine Frau mit den Frauen seiner Freunde zum Willkommen auf einem Leiterwagen angefahren kam, glaubte er den schönsten Moment seiner Reise zu erleben. Und als er bei der jungen Gattin und dem blühenden Töchterchen die ersten Wiedersehensstunden genoss, sang er das alte französische Lied:

«Möcht König Heinrich geben
«Mir auch sein ganz Paris,
«Dass ich darum im Leben
«Mein Liebchen, Dich, verliess,
«Nein, nein, spräch ich zum König,
«Behaltet Eu'r Paris,
«Das ist mir viel zu wenig,
«Dass ich mein Lieb verliess».

Die schönen fetten Jahre in Frankfurt, in welchen Eheglück und Künstlerglück immer wieder die Schwungkraft Burger's stärkten, unterbrach der Tod seiner jungen Frau. Der Schlag erschütterte seine Nerven und seine Stimmung, und er musste sich entschliessen, zu seiner Gesundung den Ort zu wechseln. Er überliess sein zärtlich geliebtes Kind der Pflege seiner alten Eltern und ging im Jahre 1856 nach Düsseldorf. Die damals dort herrschende Anekdotenmalerei, das theatralische Genre, die streng komponirte Landschaft liessen ihn kalt. Als Maler interessirten ihn vorwiegend die Gebrüder Achenbach, als Freund schloss er sich dem interessanten Smithson an, dessen Lebensschmerzen er tragen und lindern half. Auch in Düsseldorf war Burger mit einem Kameraden zusammen, dem er ehrlich Staffage malte und Brunnen auf Auswahl «komponirte», aber solche, die er in der Natur gesehen hatte und die als «Naturstudien» alle Kollegen frappirten. Manchmal fand es Burger sogar bequemer, dem Freunde die nothwendige Bewölkung auf die noch leere Leinwand zu setzen und ihm in zweiter Reihe das Malen der Landschaft zu überlassen. Ueberhaupt war Burger, der sich in Düsseldorf Anregung holen wollte, der Anregende.

Von Düsseldorf aus besuchte Burger Amsterdam und Antwerpen. Da ging ihm das Herz auf. Mit jubelndem Entzücken sah er die alten Holländer und Rembrandt, seine klassischen Meister, wieder, mit denen er sich in der alten Pinakothek auf's Leben verbunden hatte.

In Amsterdam lernte er eine Familie Six kennen, die eine erlesene Zahl Rembrandt's besass, unter diesen ein Portrait, das noch an derselben Stelle hing, an die es Rembrandt persönlich gehängt hatte. Burger's Liebenswürdigkeit bezwang den spröden Besitzer und verschaffte ihm eine unbegrenzte Freiheit im wiederholten Anschauen der Rembrandtmappe, zu der er so oft wie möglich zurückkehrte.

In seinem Amsterdamer Hôtel empfing ihn ein Wirth, der die Tonsur trug. Die nicht alltägliche Erscheinung erweckte Burger's Aufmerksamkeit. Bald entdeckte er, dass dieser Mann, der den kirchlichen Beruf verlassen hatte, ein schwärmerischer Kunstfreund war. Er erwärmte sich für Burger's Betrachtungsart und für die Skizzen aus seiner malerischen Stadt derart, dass er dem deutschen Künstler Kost und Logis gratis auf unbestimmte Zeit anbot, er solle nur bleiben und malen, nach Herzenslust malen. Aber, nachdem Burger seine ihm so verwandten holländischen Maler häufig besucht und gründlich betrachtet, nachdem er sein Skizzenbuch und seinen Geist fleissig gefüllt hatte, zog es ihn mächtig nach Hause.

Voller Pläne kehrte er nach Frankfurt zurück und es entstand ein Reichthum von Bildern, welchen theils die Aristokraten und die Kenner kauften, welche theils durch die wirklich selige Gebefreude Burgers in die Hände seiner Freunde kamen. Sie dankten mit Herzlichkeit und Bewunderung, auch mit Havanna's und Rheinwein, seltener mit Geld. Burger's Freigebigkeit in dieser Beziehung entsprang der Freude an der Freude des Anderen und wenn er kaum den Wunsch äussern hörte, sagte er schon: «Nimm's mit!» Die Mathematik des Soll und Habens, welche den Werktag regiert, kam dabei



Anton Burger. Die alte Frau.
Im Besitze von Heinrich Hanau, Frankfurt a. M.

manchmal stark in's Schwanken. Wie ein Kind befand sich Burger in diesem mit seiner Natur im Widerspruch stehenden Getriebe. Er fühlte sich den Bruchrechnungen zwischen Materialismus und Idealismus nicht gewachsen. Die Grossstadt mit ihren gesteigerten Anforderungen, seine wachsende Beliebtheit im Salon, mit welcher seine Sehnsucht nach der Natur gleichen Schritt hielt, das Alles zusammen drohte das Gleichgewicht seines Wesens zu stören. Er war dieses Zwistes, der ihm für sein Lebensziel zwecklos schien, müde und entfloh ihm — in den Taunus. Die eine sichere Empfindung hatte er, sein bestes Betriebskapital mitzunehmen, sobald er mit seinem Skizzenbuch in die Natur zurückkehrte.

Weder München, noch Paris, noch Düsseldorf, noch Amsterdam, noch Antwerpen, noch Frankfurt a/M. konnten ihn halten. Auf die Dauer brauchte er keine Akademie, keine Gallerie, keine ständigen Ausstellungen und kein ständiges Publikum, er brauchte seinen Taunus, seine Wald-, Jagd- und Wiesengründe, seine Wahlgründe! Von Jugend auf hatte er alle Ferientage da verbracht. In diese Welt hatte er sich aus Liebe eingelebt und mit ihr war er in Frühlings-, Sommer- und Herbstzeit so verwebt und verwachsen, dass er sie auch im Winter nicht mehr entbehren wollte. Er kaufte sich in Cronberg an und dort sind ihm durch alle Jahrzehnte die Naturmenschen so treu wie die Natur. Alt und Jung kennt den «Herr Burger« und das lebendige Volk steht ihm ebenso gehorsam und geduldig Modell, wie die Berge und die Bäume. Wenn ein Cronberger Bauer in der Abendstunde den hochbeladenen Kornwagen heimfährt und der Herr Burger ruft Halt, — so hält er. Er parirt. Und wenn der Himmel nicht zu pariren scheint und Wetterwolken blicken lässt, dann sagt er höchstens ganz bescheidenen Tones: «Herr Burger, ich mein als, sie solle sich e bische eile, es könnt' was komme«.

Wenn Burger in Cronberg ein Strassenbild malt und der gerade günstigen Beleuchtung die Mittagsstunde opfert, so lassen sie ihn ungestört und unbeobachtet seine Omelette auf der Strasse essen und wünschen im Vorbeigehen guten Appetit.

Die Popularität Burger's ist nicht das gekaufte und gekünstelte Resultat von Trinkgeldern und Gnade, sie

ist die gesunde Frucht seines gemüthlichen Verständnisses, seiner herzlichen Zuneigung für die Taunusbevölkerung. Sein Verhältniss zu ihr ist nicht von jener Art, die sich über die Leute stellt und der Freundlichkeit einen Gönnerton beimischt oder auf Sommerfrische-Termin, auf Spaziergängen in oberflächlichem Verkehr den falschen Schein eines inneren Zusammengehens hat. Burger's herzliches Verhältniss beruht auf weit intimeren, tieferen Empfindungen. Er ist innerlich mit diesen Leuten verbunden und erkennt ihren Lebensinhalt in ihrer Lebensweise. Ihre Urwüchsigkeit, ihr drolliger Witz, ihre eigenartigen Gefühlsäusserungen, ihr naives oder stumpfes Hindämmern bei der Arbeit, ihre Temperamentsausbrüche und ihre philosophischen Aussprüche, Alles interessirt ihn. Er sieht sie in allen Lebenslagen, die Kinder auf dem Schulweg, auf dem Spielplatz, auf der Treibjagd, die Jungen beim Tanz, die Jungen und die Alten in ihren Werkstätten, auf dem Feld, im Wirthshaus, auf der Kegelbahn, auf der Kirchweih und in der Kirche. Sie geben sich ihm überall und immer, wie sie sind, weil er ihnen durch seine einfache, naturwüchsige Art Verkehrsbrücken baut, auf denen sie auf die leichteste Art in seine Nähe kommen. Zu dem Vertrauenerweckendsten für Burger's Taunusfreunde zählt seine hervorragende, weit berühmte Muskelkraft. Sie haben sich wohl zuerst mehr von der Kunde und den Beweisen seiner Stärke als von der Kunde und den Beweisen seiner Kunst imponiren lassen. Seine Bilder konnten sie nicht schätzen, aber für seine Stärke waren sie Fachleute und Jury, und unzählige Male hatten sie Gelegenheit, seine Meisterschaft im Raufen zu bewundern.

Schon wenn er als Gast nach Cronberg kam, war er der Mittelpunkt und der Held des Wirthshauses, das er bewohnte. Den Adlerwirth Renfer hatte er zur Zielscheibe seiner tollen Streiche gemacht. Ihn band er mit Seilen während seines tiefen geräuschvollen Mittagsschlafes an seinen Lehnstuhl, um dann aus dem Hinterhalte mit Schadenfreude den Befreiungsversuchen der Falstaff-Figur zuzusehen. Wenn er in müssigen Stunden zum Fenster hinaus sah, beschoss er ihn von rückwärts mit Erbsen — und trotz alledem entstand keine Feindseligkeit. Denn derselbe Mann brachte ja Leben in's Wirthshaus und in's Städtchen, machte Werktage zu Festen und die Feste zu Ruhmestagen für die ganze Umgegend. Wirth Renfer's Geduld drückt diese Anerkennung in effigie aus, denn er liess sich in seiner Wirthsstube malen.

Burger hat den künstlerisch verewigten Wirth Renfer aber nur seltener mit seinem Humor gequält als erfreut. Wie manches lustige Mal mag er lachend den Kraftwetten zugehört haben, die Burger's Specialität waren. Bald gab er seine Arme als Reck her und liess den dicken Herrn an ihnen Turnübungen machen, bald warf er einen Speer aus beträchtlicher Ferne mitten in die Stallthür, ohne um eine Linie zu fehlen, bald trifft er einen Bauer im freien Felde, der eben heimgehen und ein Fuhrwerk holen will, um einen gefällten Baum in's Dorf zu bringen. «Was wetten wir? Schone die Gäul, ich trag ihn Dir»! und Burger nahm den Baum unter den Arm und trug ihn an Ort und Stelle.

Selbstverständlich galt er als grosser Mann in der Welt dieser Thaten — und die seines Herzens wetteiferten mit denen seiner Muskeln. Für gekränkte Bauernmädels ohrfeigte er die Uebelthäter zu deren Ehrenrettung. Wo Noth auftrat, sprang er helfend ein. Zu den kranken Menschen und zu dem kranken Vieh wurde er als Rath- und Thatgeber gerufen.

Jede Thüre stand ihm offen. Ja, er genoss die originellsten Vorrechte. So erhielten in einem Taunusdorfe drei berüchtigte Trunkenbolde, welchen das Wirthshaus verboten war, sobald Burger ankam, vom Bürgermeister die Erlaubniss, mit ihm zu kneipen. Diese Begünstigung nützte er weidlich aus und manches vortreffliche Bild zeigt die lichten und dunklen Momente dieser Gelage. Burger gab seinem Trio flaschenweise, was es zu trinken begehrte, und wenn das Gleichgewicht seiner Zechbrüder zu schwinden anfing, begannen seine lustigen, ergiebigsten Studien. Er animirt die Willfährigen auf dem Kopf zu stehen, Rad zu schlagen, auf den Händen zu laufen, reizt auch zu einem kleinen Streit, er thut das Uebermüthigste, um die feine Gruppe in Bewegung zu sehen; und während seine durstigen Modelle singen, lachen, raufen, stürzen, sitzt er nüchtern dabei, den Humor jeder Scene geniessend, — und zeichnet!

Die Schilderung dieser bunten Reihe Burger'scher Erlebnisse geht in der Biographie dieses Künstlers über den Rang und die Bedeutung einer Plauderei hinaus; denn sie gibt das Material aus, was wir bei den meisten Künstlern in ihrem Verhältniss zu ihren Meistern, in ihren zweckbewussten Reisen und Vorarbeiten suchen müssen. Burger's ganze künstlerische Entwicklung wurzelt und vollzieht sich in seinem ungebundenen Naturleben. Er gewann seine Technik nur im allergeringsten Masse durch die theoretische oder praktische Lehre der Anderen,



Anton Burger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Judengasse in Frankfurt a. M.

Im Besitze von Hermann Kahn, Frankfurt a. M.



er errang sie sich vor der Natur, ihrer Erscheinungsweise in der Darstellung nachstrebend. Er suchte keine Modelle, sondern sie mussten ihm begegnen, in seiner Sphäre begegnen. Er hatte es nicht nöthig, sogenannte Studienreisen zu unternehmen, für die man den Kopf frei macht, wie eine Botanisirbüchse, um Eindrücke einzuschachteln und heimzutragen. Er hatte das auserlesene Sonntagsglück, dass jede Vorliebe, dass Alles, was seinem Vergnügen diente, seine Art von Kunst förderte.



Anton Burger. Abfahrt zur Jagd.
Im Besitze von Frau H. Grosser, Frankfurt a. M.

Schon zu der Zeit, als Burger dieses natur- und verkehrsfrohe Leben in Cronberg nur als zeitweiliger Gast führte, begleiteten oder besuchten ihn abwechselnd alte und neue Kollegen. Als er später dort ansässig wurde, umgab ihn bald ein Kreis von Malern, Schülern und Schülerinnen. Die Werdenden schlossen sich ihm mit Begeisterung an, die Reiferen konnten sich dem anregenden Element der Burger'schen Natur kaum entziehen.

Zu der frühsten Gruppe der Cronberger Malerkolonie zählten in erster Reihe Burger's Freunde Göbel, Rumpf, Schäfer, Maurer, Eisenhard, später gesellten sich Winter, Hugo Kauffmann und Schreyer, der Künstler, welcher von Paris aus zu so grosser Verbreitung und Anerkennung kam, hinzu. Ein Mittelpunkt dieses Kreises war Dielmann, derselbe Dielmann, dem Burger als kaum eingetretener Kunstjünger von Prof. Veit mit der Bemerkung vorgestellt wurde, er passe für ihn. Der Professor hatte Recht behalten. Sie passten zu einander und liessen nicht mehr von einander. Der sechszehn Jahre ältere Dielmann war ein Mensch von hervorragender Begabung. Vierzig Jahre hindurch verband die Beiden eine wahre Freundschaft zwischen einem ständigen Wechsel von Krieg und Frieden vor der Staffelei. Dielmann war als Maler ausserordentlich anziehend und geistvoll. Seine auserlesenen kleinen Bilder sind voll lieblicher Reize ohne Süsslichkeit, — Natur im Sonnenschein, Kinderscenen in Moll — Dielmann erkannte den schöpferischen Reichthum, die schnelle Arbeitskraft, den umfassenden Stoffkreis Burger's, quälte Burger oft mit

seiner Kritik, die leicht bis zur Satire ging, zog ihn aber immer wieder an und liess ihn nicht selten als Mitmaler an seinen Bildern gelten. Manche freimüthige Kritik Burger's von denselben quittirte er mit dem Ausruf: «Na, Teufelskerl, so mach's doch!» und so geschah's!

Dielmann war ein warmherziger Idealist, ein Literaturfreund feinsten Geschmacks, ein begeisterter Göthe-Anhänger, ein Naturliebhaber, den ein erstes Veilchen den Kampf um's Dasein vergessen machen konnte, ein Philosoph, der in seinem käfigengen Dachstübchen in Cronberg Geisteswelten besass, aber sein malerisches Ideal konnte er nie ausmalen. Als dieser bedeutende Mann aus dem Geschlechte der Tantalus starb, bildeten halb- und viertelsfertige Bilder seinen ganzen Nachlass. Frau und Kind sollten davon leben. Burger holte sich diese edlen Reste eines Künstlerlebens auf seine Staffelei und vollendete sie so ganz im Dielmann'schen Geiste, dass die ersten Kenner der echten Dielmann's die zweite Hand nie merkten. Sie war eben keine fremde, sondern eine verwandte gewesen. Der Einfluss Dielmann's auf Burger beruhte auf dieser Basis einer inneren Verwandtschaft, er konnte kein schöpferischer sein, er war stets nur ein klärender; denn Burger konnte nur ganz vorübergehend die Art eines Anderen annehmen, und wenn er den geduldigeren Fleiss oder die gründlichere Ausmalung von noch so vertrauenerweckender Seite gerathen bekam, sobald er der Einsicht den Versuch folgen liess, kam ein fremder, künstlicher Ton in seine Bilder. Professor Becker, Burger's frühster Lehrer, der ihn später manchmal kollegialisch zu Rath zog, meinte einmal, von Knaus sprechend, wenn Burger malen würde wie Knaus, und Knaus die Erfindungsgabe, die schöpferische Leichtigkeit Burger's hätte, so wären zwei der grössten deutschen Maler fertig. Burger aber glaubt, bei solcher Gründlichkeit «zermale» er seine besten Einfälle und entferne sich von der Natur. Er quält sich und sie nicht gern und nimmt nur, was sie ihm in anmuthiger Freiwilligkeit gibt.

Anton Burger. Römerberg in Frankfurt a. M. mit Blick über den alten Markt.
Im Besitze von Franz Borgnis, Frankfurt a. M.

Diese Auffassung hat er allen Schülern gepredigt. Die grosse Reihe, die in den vergangenen drei Jahrzehnten in seiner Umgebung gelernt und gearbeitet hat, mit Namen zu nennen, wäre bei der mangelhaften Buchführung Meister Burger's schwer. Er weiss, dass ihn lachfrohe, künstlerisch gesinnte Menschen umgaben, dass sie frohe, glänzende Feste gaben, an warmen Sommerabenden mit ihm im Freien sangen, gut und viel über Kunst und Leben mit ihm plauderten — und dass der Frohsinn auch beim Malen nicht ausging. Zu Denen, die es miterlebten und mitgenossen, gehören die Maler Prof. Friedenberg, Munk, Hertling, Maas, Fresenius. Zu den jüngeren und jüngsten Schülern zählen Emil Rumpf, der Sohn des alten Freundes, Fr. Annie von der Heydt, Chelius, Kinsley, der jetzt in Karlsruhe seine Kunst ausübt und vorwiegend Jagdbilder malt,

B. Bagge, die sich durch ihre Radirungen aus Alt-Frankfurt auszeichnet, Frl. Emmy Bauer und Frl. Knoop, tüchtige Blumenmalerinnen, Frl. Minna Roberth, deren Genrebilder ein grösseres Publikum und viele Freunde haben. Sie trennt sich bis heute nicht von den Vortheilen des Burger'schen Einflusses, hat ihr Atelier in seinem Hause und zeigt mit besonderem herzlichen Stolze die erlesenen Aquarelle, die sie von ihm besitzt. Unter den gegenwärtigen Schülern tritt Fritz Wucherer seit kurzer Zeit in die Oeffentlichkeit. Trotz der Sprödigkeit der Jury, die durch die überaus grosse Anzahl der eingesandten Gemälde einen enormen Spielraum zum Auswählen hatte, ist er gegenwärtig mit zwei Landschaften im Münchener Glaspalast vertreten, nachdem ihm schon manche Anerkennung durch Kritik und Verkauf zu Theil wurde. Er hat bis jetzt nur glückliche zwanzig Jahre eingesetzt und geniesst das Vorrecht, in dem sonnigen Burgerhause zu leben und zu arbeiten. Seine Leistungen sind die deutlichsten Zeugen für Burger's unbestreitbares Lehrtalent, denn sie sind grundverschieden von der Burger'schen Naturanschauung und Malart und beweisen, wie Burger jede eigenartige Begabung ihren eigenen Weg gehen lässt und ihr Nichts aufdrängt. Er zwingt seine jungen Maler einzig und allein zum ehrlichen eingehenden Studium vor der Natur, zum Eindringen in ihre Erscheinungswelt durch Detailstudien. Er warnt vor der Gefahr, nur die Effekte in der Natur zu suchen und nicht ihre Einzelheiten genauest in's Auge zu fassen. Energisch stellt er sie tagelang vor eine Tanne, bis sie auf der Leinwand bewiesen haben, dass sie durch ihre Darstellung ihren Bau und ihre Farbe richtig betrachtet haben. In das Kleinleben eindringen, mit jeder Nuance bekannt, ja, vertraut werden und dann, durch Sicherheit frei, aus dem Ganzen schaffen, das ist der Arbeitssatz der Burger'schen Cronbergpredigt. Die feingestimmten Gemälde Fritz Wucherer's, der auch die zwei Federzeichnungen dieses Heftes von Cronberg und dem Burgerhause lieferte, bestätigen, dass sie seinen Jüngern zu Gute kommt.



Anton Burger. Kuhhornshof.
Im Besitze von Karl Metzler, Frankfurt a. M.

Ein harmonischer Rhythmus verbindet Alles und Alle, die Schüler, die Freunde, die Familie, mit der Kunst Burger's. Zwischen Häuslichkeit und Atelier lag nie ein trennender Raum, es musste da geplaudert werden, was dort gemalt werden sollte. Burger hielt auch die Einsamkeit seines Hauses nicht lange aus. Er suchte für sein Kind eine liebende Mutter und fand in der Tochter eines Kronthaler Ärztes eine liebende Frau, die seiner ersten Tochter die Schwester gab. Beide Kinder entwickelten Eigenschaften und Fertigkeiten, die seinem Mannesherzen erwünschte Freuden brachten. Sie sangen und musicirten und gaben dem Behagen und der Gastlichkeit seines Zuhause neue Reize. Freunde und Schüler fühlten sich noch heimischer, und unter ihnen kamen die Freier und holten die Hausschätze an ihren Herd.

In den siebziger Jahren verlor Burger seine zweite Frau. In jene Zeit fällt eine wiederholte italienische Reise, die, wie die erste, keinen grossen direkten Einfluss auf ihn ausübte, wohl aber den indirekten, dass sie durch die Genüsse, die ihm Kunst und Natur boten, seine Stimmung hob, seine Begeisterung entflammte, seine Seele stärkte. Gern kehrte er von Rom nach Hause zurück. Er konnte, zu Gunsten einer abstrakten Trauer, sich nicht entschliessen, allein zu bleiben. Die Resignation war nie seine Freundin. Er brauchte neues, lebendiges, sichtbares Glück und er fand es. Ein hoher Fünfziger vermählte er sich mit seiner sympathischen Schülerin, Pauline Fresenius, deren feiner Sinn für Kunst ihn anzog, deren Talent ihn interessirte, die seit Jahren in seinem Hause verkehrte. Gemeinsames Erleben und Erinnern verband sie längst und heute ist sein früherer Schützling seine schützende Frau. In seiner Burg geht's weiter lustig ein und aus. Im obersten Stock hausen seine jungen, ihm schwärmerisch ergebenen

Schüler, allwöchentlich arbeiten Gruppen von Schülerinnen im Atelier und trauliche Abendstunden versammeln alle anwesenden Kunstjünger am grossen Tisch unter der Lampe zum sogenannten Komponirabend. Da kommt Burger's unmittelbare Natur- und Kunstanschauung zu unmittelbarem, lebendigen Ausdruck. Mit den schlagendsten Bemerkungen beseitigt er alles Theatralische, Gemachte und genehmigt nur das Schöne, wenn es natürlich ist. Er bringt dann seine eigenen Entwürfe mit, zeigt seine neuesten Aquarelle, diese zarten und doch kräftigen Darstellungen aus der Natur, wahre Perlen sicherer Kunst. An ihnen docirt er durch die Anschauung.

Die Anschauung, sie ist sein Oberstes, sein Unentbehrliches, sein köstliches Grundkapital, die reine und die unerschöpfliche Quelle seiner Werke. Ihre immense Anzahl aufzuführen ist ein Ding der Unmöglichkeit. Hätte man sie aber alle auf einem Punkte beisammen und würde die aussuchen, in welchen ein stufenweiser Fortschritt zu erkennen wäre, die Entstehungsjahre würden beweisen, dass die impulsive künstlerische Kraft Burger's in allen Jahrgängen gleich Meisterhaftes ergeben hat. So viel er auch durch Uebung und Erfahrung dazu gelernt haben mag und noch lernt, er war früh auf der Höhe seines Könnens und blieb oben. Aber diese Höhe ist ein weites, bilderergiebiges Plateau und gibt immer neue Erntezeit.



Anton Burger.

Als im Herbst 1893 die Frankfurter Kunsthandlung Andreas eine Burger-Ausstellung eröffnete, riefen die ungefähr hundert Nummern einstimmige Bewunderung hervor. Sie traten aus dem Versteck des Frankfurter Privatbesitzes wie eine Ueberraschung an das weitere Publikum heran. Die eingesessenen Frankfurter, sie kennen ihren Burger seit Jahrzehnten und sie ehren ihn durch eine Treue, welche sich in manchen Familien schon auf Kind und Kindeskind erstreckt. Das gibt den Burger'schen Bildern das beste Zeugniss. Ein Burger genügt nicht, sagten sich die geschmackvollen Besitzer, als sie in der Praxis erfuhren, was solch ein Burger an lebendiger Freude ausgibt. Sie kauften einen zweiten, einen dritten, und wussten wohl, dass sie dadurch in einen Prioritätenbesitz gelangten, dessen Zinsergebnisse sicher und genussreich waren. Die Frankfurter Kunstfreunde theilen sich in zwei Gruppen und bei beiden scheint manchmal der wohlgeschulte, geschäftliche Sinn, gewiss oft unbewusst, seinen Einfluss auszuüben, denn: sie agitiren beide nicht für eine gewonnene Erkenntniss, sie kassiren den gefundenen Gewinn ein und steigern seine Preise nicht durch Lieb- und Lobesreden. Es mag auch damit zusammenhängen, dass die Kunst nicht im Gesprächsmittelpunkt steht, wie in München, wo ein einmal anerkannter Maler immer wieder besprochen wird. Jedenfalls kauft ein Theil der Frankfurter Bilderfreunde nur anerkannte, von der Aussenwelt taxirte Werthe.



Anton Burger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kirchweih.

Im Besitze von Stadtrath Anton Horkheimer, Frankfurt a. M.





Anton Burger.

Der andere Theil traut dem eigenen Auge und frägt nicht nach der Werthschätzung der beeidigten Taxatoren. Und diese Sachverständigen sind es, welche kostbare Bilder, darunter die feinsten Burger's besitzen. Dieselben geben ihnen zu dem hohen Kunstgenuss unschätzbare Illustrationen zur Heimathskunde, zu jener Geographie, welche man als Kind mit dem Herzen lernt und welche die Erinnerung nie mehr loslässt, mögen noch so viele fremde Bilder und Scenen sie zu verdrängen suchen.

Einer der hervorstechendsten und sympathischsten Züge des Frankfurters ist seine Heimathsliebe. Sie erhält in dem sonst oft so materiellen, aburtheilenden Bewohner der einstmaligen freien Reichsstadt eine kritiklose Werthschätzung des Einheimischen und charakterisirt sich mit dem Stoltze'schen Ausspruch:

> Des will mir nit in mei Kopp enei,
> Wie kann a Mensch net von Frankfurt sei?

Diese Liebe des Frankfurters zu seiner Stadt und ihrer nächsten Umgebung hat trotz aller fremden Elemente, trotz aller auf Reisen geholter, internationaler Eindrücke Stand gehalten und nicht zum Nachtheil seines Empfindungslebens. Es ist gleichsam, als ob durch diese Voreingenommenheit eine «Gefühlsstelle» nicht verbaut würde; auf deren Boden blüht noch der Geschmack an alten, resedaduftigen, mit Bux eingefassten Gärtchen, an wildumwucherten Geisblattlauben, dort gedeiht noch die Freude am Idyllischen, das die Frankfurter Kunstgärtnerei leicht vergessen macht.

Für diese Gefühle fand Stoltze die dichterischen Töne, Burger malte ihre Bilder. Nur bleibt dem Dialektdichter das Gebiet der Wirksamkeit enger gesteckt, während die Werke des Malers über die Dialektgrenze hinaus von allen Kunstfreunden verstanden werden. Gerade so wenig wie ein Aufenthalt in Holland nöthig ist, um die alten Holländer zu verstehen und zu lieben, gerade so wenig braucht man die Oertlichkeiten der Burger'schen Bilder, den Römerberg, den alten Markt, die Juddegass, die Mainufer, die Cronberger Veduten, die Bauerninterieurs aus dem Taunus je gesehen zu haben, um ihre Reize zu empfinden und zu würdigen.

Das bestätigte sich bei den mannigfaltigsten Gelegenheiten, und auf diese Wahrheit ist die Probe in Paris, in Belgien, in Wien und in Holland gemacht worden.

Als die ersten Burger'schen Gemälde durch Prof. Schreyer nach Paris kamen, fanden sie sofort Bewunderer und Käufer; Goupil in Paris erwarb sofort die importirten Burger's und französische und belgische Blätter brachten enthusiastische Besprechungen; Schreyer gab sich die erdenklichste Mühe, Burger in Paris festzuhalten, überzeugt, dass er dort eine grosse Zukunft gehabt hätte.

Ein bekannter Sammler alter Bilder hielt einen Burger für einen Ostade; als er den Irrthum gewahr wurde, blieb er dem neuen alten Holländer treu und bestellte zwei weitere Burger's mit der Bemerkung, er habe nur alte Bilder, aber die Burger's fielen keineswegs heraus, sie hänge er ruhig dazu.

Eines Tages kam ein Freund Burger's mit Aquarellen nach Wien und zeigte diese u. A. dem Maler Pettenkofen und dem Bildhauer Kopf.

Entzückt von dem impulsiven Beifall der Beiden vor den Bildern schrieb er deren Dialog wörtlich nieder: Pettenkofen war ein Wiener, einer der begabtesten öster-



Anton Burger.

reichischen Maler, dessen Urtheil einen Richterspruch bedeutet, Kopf ein Schwabe.

Pettenkofen: Das ist ein hext talentvoller Mann.

Kopf: Ja, was der Kerl einen Strich am Leib hat.

P.: Ja, und die Auffassung, das ist der geborene Maler.

K.: Es ist Alles so plastisch.

P.: Die Bildhauer schauen Alles von ihrer Seite. Ich finde äs in erster Linie malerisch.

K.: Nadirlich, aber er hat so viel Gestaltungskraft.

P.: Das glaub der Deifel, dass der Gestaltungskraft hat; bei uns sagt man so: Dem fallt viel ein.

K.: Ja, und Bleistift, Kohle oder Aquarell, das scheint ihm Alles ganz einerlei. Ist er denn auch in der Oelfarbe so zu Haus?

P.: Dass där in der Oelfarb' z'haus ist, da kennen Sie Gift d'rauf nehmen; so zeichnet Keiner und aquarellirt Keiner, der nit auch die Farben in der G'walt hat.

Der Freund: Ja, die Oelfarben sind ja seine Hauptforce. Sie können ihn eigentlich erst recht beurtheilen, wenn Sie seine Gemälde gesehen haben.

P.: I sag' Ihne, i beurtheil' ihn schon jetzt recht, obgleich ich seine Gemälde noch nit g'seh'n hab.

K.: Sie sind auch ein grosser Maler.

P.: Und Sie ein grosser Bildhauer, so jetzt is keiner von uns dem Anderen was schuldig.

K.: Wie alt ist denn der Burger?

Freund: Circa 50 Jahre.

P.: Es ist in vielen von den Sachen eine Energie, dass ich geglaubt hätte, er wäre jünger. Er hat viel Schneid. Die meisten Sachen sehen aus, als hätt' er sie nit schnell g'nug auf's Papier bringen kennen, weil ihm so viel einfallt.

Freund: Sie beurtheilen ihn ganz richtig, so ist er auch.

K.: Das ist bei uns Bildhauern schlimm, denn in Lehm kann man seine Einfälle nicht so rasch ausführen.

P.: Na, da is es ja gut, wenn Einem nit so viel einfallt als Bildhauer, dafür halt's hernach auch desto länger vor.

K.: Ihnen scheint heut' Abends viel Boshaftes einzufallen.

P.: Na, jetzt seins nur nit bees. I mag die Bildhauer sähr gern, das weiss Jeder. Besonders die alten griechischen.

K.: Immer versetzt er Einem einen Dux.

P. zu K.: Ei, Sie loben mir den Burger net g'nug.

K.: Was, sag' ich nicht, dass er ein Mordskerl ist?

P.: Na, jetzt geben's nur a Fried. Er ist halt ein wirklicher Künstler und wir wollen dem Herrn sehr dankbar sein, dass er uns mit ihm bekannt gemacht hat.

Diese Unterhaltung ist ungemein bezeichnend für die grosse Werthschätzung, die Burger unter den Künstlern fand. In seinen jungen Jahren baten oder kauften sie ihm seine Studien ab und erst kürzlich erwarben Künstler, wie Grützner, Prof. Schreyer Gemälde zu nicht geringen Preisen von ihm. Er selbst that nie etwas für seine Verbreitung, es waren immer seine Freunde, die mit Dringen und Zwingen seine Bilder über die heimathliche Grenze brachten. Hatten ihn seine herzlichen Agitatoren endlich so weit, dass er auszustellen versprach, so kam oft als letzter Störefried Burger's ganz unmoderne Bescheidenheit. Nicht gut genug war ihm das Bild, nicht annähernd das, was er selbst erreichen wollte, und oft hielt ihn seine Umgebung mit Mühe und Noth von dem Abkratzen ab. Das waren die Momente, in denen manche Arbeit seiner Heftigkeit zum Opfer fiel.

Eine Reihe von Briefen liegen vor mir, in denen kunstverständige Freunde fortwährend zum häufigeren Ausstellen, zum ausdauernden Selbstvertrauen mahnen.

L. Kohlbacher, der verstorbene Inspektor des Frankfurter Kunstvereins, ein wahrer Freund, dessen Kunsturtheil klar und sicher war, beschäftigte sich unermüdlich mit der Hebung der Stimmung und der Einnahme Burger's.

Er war bis in die jüngsten Jahre sein Agitator, Mittler und Finanzier. Für diese Aufgabe fand er durch seinen Beruf reiche Gelegenheiten und unermüdlich eiferte er seine Besucher zur Schätzung und Erwerbung der Burger'schen Gemälde an, nie ohne den ideellen Standpunkt zu behaupten.



Anton Burger.

Ein so gleichmässiges, thatkräftiges Eintreten für das Interesse eines Künstlers, wie es Kohlbacher zeitlebens bethätigte, ein solches Einspringen auf dem praktischen Gebiete, das dem Künstler oft fremd bleibt, weist dem so bewährten Freunde einen nicht zu unterschätzenden Antheil an der Entwicklung eines bedeutenden Menschen zu. Seine praktische Handlungsweise gab eine Sicherheit, ohne die wohl manches gefährliche Mal die Stimmung gescheitert wäre, aus der die besten Werke entstanden sind. Zu diesen Helfershelfern, die sich durch den Muth ihres Geschmacks und die Unermüdlichkeit ihrer Werbungen auszeichneten, zählte auch ein angesehener praktischer Arzt in Frankfurt, Dr. Roberth. Er schrieb nicht nur gute Recepte, sondern auch gute Besprechungen der Burger'schen Bilder, hielt einen echten Kunstgenuss auch für eine rechte Sommerfrische und wusste gute Käufer und gute Preise zu gewinnen.

Und jedes Bild, das in die Welt geschickt wurde, setzte diese Mission für Burger fort. Das bestätigte

sich wiederum in diesem Frühjahr durch die Kollektiv-Ausstellung Burger'scher Gemälde in dem Münchener Kunstverein. Es sagt viel, dass er die Künstler wie die Kunstfreunde dort entzückte und trotz aller neuen und neuesten Malerei zu unbedingter Wirkung und Anerkennung kam. Alle hier reproduzirten Bilder waren damals mit ausgestellt.


Anton Burger.

Wenn es einigermassen gelingen könnte, Burger's Leben und seine Persönlichkeit zu schildern, der Reiz seiner Bilder entzieht sich der Darstellung durch Worte. Sie sind so schönheitsreich, wie die Natur, das ist das Beste und vielleicht das Deutlichste, was sich über sie sagen lässt. Nicht umsonst lief Burger, als ein immer Verliebter, der Natur auf Weg und Steg nach. Er hat sie in allen Lichtern unendlich oft gesehen und gemalt und war längst ein Pleinairist, ehe das Wort noch an der Tagesordnung war. Es existiren Landschaften und Jagdbilder von ihm, die das klarste Sonnenlicht ausstrahlen und in denen das Wehen der warmen Luft fühlbar scheint. Die Pleinairbilder, welche dieses Heft schmücken und denen der Reiz ihrer Farbe abgeht, offenbaren doch noch in der Reproduktion die ganze Leichtigkeit ihrer feinen Art. Von goldenem Sonnenschein sind sie übergossen und müssen Sommerfriede und Sommersonne heissen. Welche Pleinairherrlichkeit liegt auf dem Kirchweihbilde! Wie wirkt die Scenerie als malerisches Ganzes und wie viel Genrebilder steigen bei näherer Betrachtung aus ihr heraus. Alle gehören sie aber zusammen, wie sie unter der grünen Baumkrone tanzen, scherzen, zechen und spielen, und an dieser Gemeinschaft muss Jeder seine Freude haben, wie Burger selbst, der mit seiner Familie auf dem Bilde steht. So sah er die Kirchweih, so sah er die Kegelbahn. Er war immer mit dabei! Das sind Erscheinungen aus der wirklichen Welt in ihrer ganzen Eigenart dargestellt; wie sie sich bewegen, wie sie reden, wie sie zuschauen, wie der Herr Lehrer notirt, das sind keine gestellten Modelle, das sind gesehene, vom Künstler gut gekannte, immer wieder beobachtete Menschen.

Da steht auch der bekannte Adlerwirth Renfer in seiner Wirthsstube.

Die Wirthshausscene, in der die energische Gattin ihren Bummler nach Hause holt, muss Burger oft miterlebt haben, um sie in so köstlicher Naturwahrheit im Bilde festzuhalten. Wie der Ertappte schläft, wie sein Kollege spöttelt, wie das Kind zuschaut, so und nur so ist es.

Der Barbier in der Schmiede, der Doktorbesuch bei der kranken Ziege, die Kartenspieler, das sind humoristische Lebensbilder erster Ordnung, Dorfgeschichten, die wir glauben.

Neben diesen derberen Vorwürfen berühren die beiden Blätter, «das Pfarrhöfchen» und die «alte Frau» wie lyrische Gedichte von Storm'scher Feinheit. Er, der alte Herr, geht friedlich nach dem Gottesdienst, ein genügsamer Glaubensheld, in seine Zelle. Die Tauben weichen seinem leisen Schritte nicht aus, die Katze erwartet ihn. Er liebt die Natur. Um das Bild des Gekreuzigten an seinem Hause zog er Blumen, Tod und Leben verbindend. Die alte Frau sitzt an ihrem Tische. Kaffeemühle und Kaffeetasse hat sie zur Seite geschoben, jetzt kommt ihre stille Stunde, in der sie in dem heiligen Buche Trost und Erholung sucht. Das mag die Alte gewesen sein, die immer auf die Burger'sche Frage, wie's geht, dieselbe Antwort hatte: «An Kreuzercher fehlt's Herr Burger, an Kreuzercher,» und der er eines Tages einige Guldenstücke in lauter Kupfer wechselte, um ihren Wunsch zu stillen. Mit einem Aufschrei nahm sie den so lang gewünschten Kleinod-Reichthum in ihre Schürze. Wie das Licht in ihre arme Stube dringt, auf dem Deckel der Truhe, an der Wand, auf ihrer welken Hand


Glücklich allein ist die Seele die liebt
Anton Burger.

und ihren weissen Haaren spielt, das ist meisterhaft gegeben und steht neben der de Hooch'schen Kunst an Einfachheit und Grösse!

Ebenso wahr malt Burger die Lichtwirkung im tiefen Walde, wie auf dem Blatt «die Jäger», ebenso wahr stellt er die «Jagdgesellschaft» im Winterlicht und in der Winterluft dar und «die Abfahrt zur Jagd!» Der eingemummte, für die Kälte gerüstete Mann, die Frau, welche den Kopf zum Fenster hinausstreckt, das Kind an der Thür, die bellenden Hunde, brr, wie kalt!

Wie Burger das Charakteristische des Frankfurter Strassenlebens erfasst und malerisch wiedergibt, zeigen die zwei Bilder der Juddegass und des Römerbergs. Lebendiger sind sie nicht darzustellen. Bei ihrem hohen unvergänglichen künstlerischen Werth bleiben sie auch kulturhistorische Dokumente. Die Volkstypen, die sich auf ihnen bewegen, sind zum Theil schon verschwunden, die aus dem Ghetto gewiss. Diese Grenze ist längst gefallen und die Typen, welche einst die Ghettomauern vom übrigen Frankfurt abschlossen und welche in der Juddegass lange eingeengt blieben, haben sich in Erscheinung und Wesen verändert. Die einstige Juddegass ist vor dem Baugesetz, das Licht und Luft schafft, gefallen; auf der nun umgetauften, nach dem grossen Börne benannten Strasse hat die Familie Rothschild kraft ihrer Macht und ihrer Pietät ihre Geburtsstätte als einzigen alten Rest erhalten. Ein schmales, bescheidenes Häuschen zeugt von verschwundener Nacht. —

Die hier vorhandene Anzahl von Reproduktionen nach Burger'schen Gemälden gibt aus der überreichen, mannigfaltigen Schaffenswelt des Künstlers charakteristische Proben: Dorfscenen, Landschaften, Architekturbilder, Portraite, besser gesagt, lauter Lebensbilder.

Das Lebendige, das Lebenswahre geht als unbestrittener Vorzug durch die ausserordentlich grosse Anzahl seiner Werke. Die Grazie seiner Technik, die Poesie von Ton und Farbe, der ästhetische Feinsinn, der mit der Psyche arbeitet und das Kolorit zur Stimmung erhebt, die harmonische Vereinigung seiner künstlerischen Kräfte, aus ihr geht dieser gepriesene Lebenseindruck hervor. Und er ist es, der auf alle Hülfsmittel des Fachverständnisses verzichten kann, weil er nicht auf die Müh und Noth der Reflexion von Seiten des Beschauers angewiesen ist, sondern wie das Leben in's Auge fällt, mit dem selbstgerechten «Hier stehe ich, ich bin nicht anders;» selbstgerecht, weil das wahre Kunstwerk, wie die Natur, keine Effekte sucht, um die Aufmerksamkeit und das Verständniss an sich zu reissen, sondern nur ebenso viel Wirkung ausgeben will, als es Kraft in sich schliesst. Dieses Gleichgewicht, das Burger in der Erscheinung sah, trug er in seine Bilder über. So verschiedenwerthig sie alle, auf einen Punkt versammelt, auch sein würden, gekünstelt oder theatralisch ist keines. Im Punkte der Naturanschauung bilden sie eine geschlossene Einheit.

Das Gemälde des Wirths Renfer, das im Jahre 1869 die goldene Medaille in München bekam, wurde im Jahre 1861 gemalt und im Jahre 1894 wieder in München für die neue Pinakothek erworben. Damals, 1869, war Burger's Name in der Malerwelt so spärlich bekannt, dass die Medaille an einen Berliner Maler, Namens A. Burger abgesandt wurde. Der Berliner Namensvetter begriff in mangelnder Selbsterkenntniss die Verwechslung sehr langsam. Burger's Freunde kamen ihr auf die Spur, und als sie dem Künstler die Auszeichnung und ihre Verspätung mittheilten, meinte er: «'s ist noch früh genug!»

Dass die gegenwärtige richterliche Wahl für einen Gallerie-Ankauf gerade auf dieses Werk fällt, das Burger vor dreiunddreissig Jahren malte, illustrirt den Satz von der rhythmischen Entwicklung Burger's, die auf einem schnell erreichten Höhepunkt geringem Schwanken und bis zur Gegenwart keinen Rückfällen unterworfen war. Er zählt nicht zu der grossen Zahl jener Künstler, die den verschiedensten Einflüssen anheimfallen, Jahre lang Probirbilder malen und sich zeitweise ganz verlieren. Burger blieb nur bei der Natur, und ihrem Vorbild gegenüber that er fromm und ehrlich sein Mögliches. Er raufte auch zeitweise mit ihr, wenn er in aufblitzender Heftigkeit Gemaltes abkratzte oder zerschnitt, — aber er ward alsbald wieder demüthig und betete zu ihr, indem er sich ganz in sie versenkte. Der Fortschritt, den sonst Uebungsjahre erobern, ergab sich bei Burger zu allen Zeiten aus der impulsiven Naturanschauung, die er auf die Leinwand haben wollte, wie er sie im Auge hatte.

Und das ist es, was ihm bei jedem Entwurf zu Gute kam, jeder Blick aus dem Fenster, jeder Weg über die Strasse, Alles wirkte als Bild auf ihn. In seiner Anschauung da lag der Komponirapparat. In Düsseldorf jammerten seine Kollegen über den öden Weg von der Wohnung in's Atelier, ihn aber reizte eine Strassenecke, ein Giebel, und als sie später diese malerischen Motive in seinem Skizzenbuch fanden, wollten sie deren nahe Herkunft, deren von ihnen ganz über-



Anton Burger pinx. | Phot. F Hanfstaengl, München.

Sommerfriede.

Im Besitze von Ferd. Hirsch, Frankfurt a. M.



sehene Existenz nicht glauben. Burger hat nie ein Bild ergrübelt, er musste es als Natureindruck aufgenommen haben und alle seine Schöpfungen predigen: «Kehrt zurück zur Natur! Seht ein, was sie, nur sie allein, Euch gibt, liebt sie! vergewaltigt sie nicht durch Methoden oder Prinzipien. Ihr müsst ihr das Herz geben, dann gibt sie Euch ihre Reize. Nur der sieht sie, der sie liebt — und wer sie liebt, trennt sich nie mehr von ihr».

Und weil er die ganze Natur liebte, warmherzig, hingebend und augenkundig liebte, darum ist er so überreich, darum stöhnt er heute, fast ein Siebziger, um noch dreimal siebzig Jahre, um alle seine malerischen Pläne auszuführen. Darum sind an ihm, der in der Kartonzeit gross wurde, alle damaligen Professorenlehren spurlos vorübergegangen. Professor der Malkunst ist er im deutschen Vaterlande nicht geworden, aber ein Meister ist er längst, einer von Denen, welche die unsterblichen Bürgschaften nicht in Titeln, aber in ihren Werken zurücklassen, deren Meisterbrief jedes Bild erneut.



Anton Burger.

Wer jetzt in sein Atelier kommt, findet zwischen kleinen Interieurs und Gassenbildern ein grösseres Gemälde, eine Bauernfamilie beim Mittagessen; es ist so licht- und luftreich, so wahr in der Scenerie, so künstlerisch in der Farbengebung, dass es zwischen einem Liebermann und einem Israels ähnlichen Vorwurfs einen salomonischen Urtheilsspruch über das wünschenswerthe Mass im Realismus und über die Lichtvertheilung im geschlossenen Raume zum Ausdruck bringen würde. Er malt den Beweis, dass er kein Neuester und kein Alter ist, sondern ein Einziger in seiner Art! Er bleibt auch mit siebzig Jahren nicht stehen, weil sein lebenslängliches Modell, die Natur, ewig jung ist und ihre ehrlichen Verehrer mitverjüngt. Er hat allen Akademieen und allen Prinzipienrichtungen desertiren müssen, weil der Weg ihn von seiner Göttin entfernt hätte, die er nicht entbehren kann. In ihrem Dienste musste Burger malen! malen! malen! Seine ganze Welt blühte, trug Früchte, er wusste oft kaum Herr des Reichthums zu werden und kämpfte, arm an Geduld, um das ruhige Tempo, sie zu pflücken. Seine Kunst schien ihm ein paradiesisch schöner, goldener Apfelbaum. Er schüttelte und erntete im Sonnenschein und freudigen Herzens. Die Stürme des Lebens und die melancholischen Niederschläge hatten nie lange Gewalt über ihn, die Lust am Dasein siegte. Sein gesunder Frohsinn hat die Stärke seiner Muskeln. Er kommt in seinem freundschaftlichen Verkehr zu herzgewinnender Geltung. Eine Unsumme sinnvoller Transparente, Festkarten, Festprogramme und Gelegenheitsblätter schildern den heiteren geistvollen Verkehr. Burger ist der echte Gelegenheitsdichter. Zu jedem besonderen Ereigniss regt sich sein dichterischer Sinn. Einige reizende Proben sind die hier wiedergegebenen Blätter, wie das Waldbild mit der Illustration des Verses:

> «Was braucht denn der Jäger?
> Der Jäger braucht nix,
> Als e Dirndl zum Lieben und e
> Hund und e Büchs».

wie das Geburtstagsblatt mit Blumen, Kuchen und Musik, wie die kleinen Zeichnungen mit Versen.

In allen diesen Blättern helfen Zeichner und Humorist, Dichter und Maler zusammen. Sie erinnern an Richter und an Schwind und haben doch ein Etwas, ein Mehr, was sie der Burger'schen Herkunft allein verdanken. Sie verrathen den liebenswürdigen Schalk, der aus Burger's Persönlichkeit herauslacht. Wer mit ihm umgeht, kennt ihre reizvolle, liebenswürdige Art und erfährt an ihm die volle Wahrheit des Göthe'schen Wortes:

> Volk und Knecht und Ueberwinder,
> Sie gesteh'n zu jeder Zeit:
> Höchstes Glück der Erdenkinder
> Sei nur die Persönlichkeit».

Burger erlebt täglich die Beweise, dass sein Lieblingsdichter Recht hat. Unter den vielen Schriftstücken, die er mir zur Einsicht überliess und die von den meisten Beziehungen seines Lebens Nachricht geben, ist thatsächlich nicht eines, das eine tiefergehende Dissonanz berichtet. Sie erzählen von Anerkennung und Mitgefühl, von begeisterten Gefühlsverbindungen und von lustigen Jagden und Festen; sie erzählen auch von der Güte, mit welcher er Rathschläge gab und Studien auslieh, und von der oft mühsamen Einhaltung seiner Lieferungstermine. Sie erzählen auch von den materiellen Sorgen, die schnell vorübergingen und seine Hoffnungsseligkeit nicht schädigten. Er donnerwetterte das Unbequeme bald in's Weite und stimmte lachend meinem Burgerspruche zu:

«Heute Noth, morgen Brod,
Wandern, nicht suchen,
Malen beim Fluchen,
'S wächst auch schon Kuchen,
Heisst mein Gebot!»

Wie reizend schildert er selbst sein Leben, wenn er sagt, er habe stets Alles gehabt, was die Millionäre freut, feine Jagden, gute Cigarren, erlesene Weine, Musik und Gesang, schöne Frauen in der Runde und — und noch mehr, ein Herz zu eigen, — nur kein Geld.

Ja, die Frauen! Es existirt im Privatbesitz ein anmuthiges Blatt von Burger, das eine Rose, eine Venusrose darstellt, aus deren Kelch schöne Frauen steigen, und darunter steht:

«Um Herz und Sinn uns zu erfreuen,
Thu viel von diesem Samen streuen!»

Er liebt das schönere Geschlecht und stand im Segen der Gegenliebe von kindauf. Als Knabe fand er die Liebe eines sanften Kindes, als Mann fand er nach jedem Verlust einen Trost in einer neuen Neigung.

Mozart'sche Musik gehört zu seinen höchsten Genüssen. Er kann ohne Melodien nicht arbeiten und singt sich manchmal vor der Staffelei selber vor. Seinen Göthe kennt er gründlich und setzt den Geistesverkehr mit ihm nicht aus. Man könnte also nicht behaupten, dass er, trotz aller Interieursgelage, nicht wählerisch im Umgang wäre. Für die Göthe'sche Art zu leben und zu lieben hat er die volle Empfindung und nur sie gibt das Verständniss. Die modernste Literatur, die sich an krankhaften Konflikten überreizt und in dem Krieg um das Mein und Dein der Leidenschaft ihre Freudenfeuer entzündet, liegt ihm fern. Heiterer Harmonien bedarf er als Bedingung zu frohem Geniessen und er behauptet,



Anton Burger.

die Abneigung vor dem Unschönen und Ignoblen habe ihn vor dem Unrecht beschützt. Er ist zu gutmüthig, um das Recht Anderer zu zertreten, also kein Uebermensch, sondern ein Nebenmensch, der die Anderen schont und nur auf eigenem Grund und Boden kämpft. Er ist auch ein lustiger Nebenmensch, was viel zu der Bravheit beiträgt; denn der Humor ist ein versöhnender Freund, der oft die Steigerung eines Schmerzes oder eines Lebensanspruchs unter Scherz und Lachen hemmt. Das Gemisch von Humor und Gemüthlichkeit fesselte wohl auch Wilhelm Busch an das Burger'sche Haus, in welchem das Manuskript des hl. Antonius, ein Geschenk des Autors, hoch geschätzt wird.

Der Versuch, Burger's künstlerische Entwicklung chronologisch in das Schema: seine Zeit, seine Lehrer, seine Studienjahre, seine Meisterjahre, einzuspannen, gelingt nicht. Die äusserlichen Stationen sind nicht bedeutend, nicht eingreifend genug und sein inneres Leben ist zu organisch, zu einheitlich.

Frägt man ihn z. B. nach dem Eindruck des Jahres 1848, so weiss er nur von der subjektiven Stimmung, die ihn trug; der Barrikadenkampf ist ihm ein anregendes Erinnerungs-Bild, nicht mehr, — er liebte damals und malte.

Frägt man ihn nach seinen Lehrern, so weiss er von Allen Charakteristisches und Gutes, aber er desertirte ihnen im Geist und in der Wahrheit.

Wenn ein kühner, klarer Kopf den Muth hätte, einen Führer für werdende Maler zu schreiben, so würde die Entwicklung Anton Burger's manchen weisen Fingerzeig abgeben. Aus seinem Lebenslauf geht wieder eine Bestätigung des Gesetzes hervor, dass Jeder nur die Kräfte gesund entwickeln kann, die in seiner Natur keimfähig liegen, dass auf dem künstlerischen Berufsgebiet jeder Zwang von Uebel ist, dass durch einseitiges Lernen, Analysiren und Grübeln kein Kunstwerk zu Stande kommt. Zum wahren Kunstwerk gehört die Voraussetzung einer wahrhaftigen Entwicklung und eine solche vollzieht sich nie nach einer äusseren Regel, sondern nach einem inneren Drange.

Dieser innere Drang, das Feuerzeichen, wird heute ebenso oft von der Schule wie von der Zweckdienerei unterbunden. Die vorzeitige Verstandeskritik lähmt die kaum erwachte Schwungkraft, die ursprünglichen Triebe verkümmern frühzeitig aus Ermanglung einer freien, gedeihenbringenden Sphäre, und aus inneren Nothgründen wie aus äusserlichen Nützlichkeitsgründen werden die Künstler in falsche Richtungen nach falschen Zielen gedrängt. Sie sitzen meist zu früh am Industriemarkt der Kunstwaare, sehen Fabrikarbeit und denken an Fabrikarbeit. Die Jahre aber, in welchen ein junger Künstler nur auf sich und die Natur horcht, sie sind künstlerisch oft die fruchtbarsten. Sie streuen die Eindrücke aus und lassen sie Wurzel fassen. Wenn Burger halbe Nächte bei seinen Kneipbrüdern aus dem vierten Stand sass, da sah er seine Lokaltöne, da prägten sich ihm die Bewegungen dieser Menschen ein. Wenn er jagend, kegelnd, fischend Monate verbrachte, da sah er seine Welt bei Wind und Wetter, Sonnen- und Mondenschein.

Die zeitweisen Vortheile des sorglosen Müssiggangs für den Künstler, welcher Psycholog ist so reich an Einsicht, dass er dieselben beweisen wollte? und welcher Mäcen ist herzlich, philosophisch und reich genug, um diese in der Praxis zu gewähren? Sein Lohn bliebe nicht aus. Der Raub, den der befohlene, dem Widerwillen, der Stimmungslosigkeit abgezwungene Fleiss am Geiste begeht, bedarf einer Opposition. Anton Burger, der Fleissige, er würde das Protektorat über ein Stipendium für das «Nichtsthun» übernehmen. Denn er, der ehrlich und freudig, aber nur selten im Schweisse seines Angesichts gearbeitet hat, er weiss es, dass ein zeitweiser Müssiggang mit offenem Auge und offenem Herzen oft die zuverlässigste Basis jenes Fleisses wird, den der erstarkte Schöpferdrang hervorbringt, unter dessen Machtwort: Es werde! das Kunstwerk geboren, nicht fabrizirt wird. —

Gerade dieses natürliche Gewordensein aus der Fülle der Anschauungen ist das Bezeichnende für die Burger'schen Werke. So ganz, rund, zusammengehörig haften aber nur die Anschauungen, welche durch ruhiges, immer wiederholtes Aufnehmen in's eigene Leben wachsen.

In einer Zeit, in welcher die optischen Täuschungen über Kunstgrössen so verbreitet sind, dass der Schein auch in der Kunst zu Ehren und Namen kommt, thut es wohl, einen Mann wie Burger zu betrachten. Da ist Eigenart und Selbskritik, die Quellen der Wahrhaftigkeit. Das ist kein Streber, aber ein Geber. Die Staatsnote I in der Form einer goldenen Medaille, wie die Staatsnoten, welche man beim Bankier wechseln kann, sie nahmen keinen Platz in seinem Kopfe ein, sie hatten und haben keine Stimme vor seiner Staffelei. Er darf von sich sagen, er habe nie etwas gemalt, dass nicht *ihn* gefreut habe.



Anton Burger.

Geschmackvoller Weise erlaubte ihm das Schicksal in den meisten Fällen, was ihm gefiel. Die Herrlichkeiten des Lebens, Liebe, Freundschaft und Kunst werden ihm im Uebermass zu Theil. Sein Leben widerlegt sogar das Wort, der Prophet gälte Nichts in seinem Lande, und bei allen Vorrechten, die ihm das Glück gewährte, haben sein Herz, sein Charakter und seine Malerei keinen Schaden genommen. Er bewahrte sich die sichere Bescheidenheit des Unabhängigen und die Genussfähigkeit eines glücklichen Kindes. Alles Officielle ist ihm unsympathisch; die Zeit seiner zwei Ausstellungen in Frankfurt a/Main und in München bedrückten ihn und trotz aller wiederholten, ruhmvollen Besprechungen und Zuschriften, war er so froh, als sie vorbei waren.

Wenn man ihn anflehen würde, seine Autobiographie zu schreiben, er würde sie in den Satz zusammenfassen:



Anton Burger.

«Ach, Kinder, es ist doch wunderschön, das Leben!» und wenn man weiter in ihn dränge und zu fragen begänne, wie denn sein vergangenes Leben war, so würde er mit glückseligem Lachen sagen:

«Meines war Sang und Klang
Mein ganzes Leben lang!»

und wenn man dann Gewalt brauchte, und das Interview-Attentat so weit triebe, dass man ihm die unentbehrliche Cigarre entzöge, den äussersten Hebel ansetzte und gar drohte, er müsse sein Cronberger Haus verlassen und einen Palazzo in Rom beziehen, bei diesem Straf-Antrag würde er vielleicht nachgeben und beichten.

In solchen Momenten glänzt es in seinen jungen Augen und die Gefahr des Donnerwetters ist nah. Aber es blitzt auch, nach dem Burger'schen Naturgesetz, und in solchen Stunden erzählte er, was die Welt hier von ihm erfährt.

Mit rührender, feierlicher Freudigkeit spricht er von den Reizen seines Daseins, auch überzeugt, dass es keine Gerechtigkeit und keine Wirthschaftlichkeit von der Natur ist, Einem, der noch so viel zu malen hat und an jedem neuen Tag meint, jetzt erst wüsste er, wie er es eigentlich machen möchte, nicht noch weitere siebzig Jahre zuzugeben. Aber die Natur zählt die Jahre, über ihr höchstes Gesetzmass geht sie nicht hinaus. Freilich, Burger zählt nicht. Beim Bezeichnen eines Bildes ruft er in's Nebenzimmer: «Ist heute der 31. oder 32. Februar?» Wenn ein geduldiger Biograph eines Tages die Zahl der in der Welt zerstreuten Werke Burger's angeben könnte, so würde er durch das Ergebniss das Publikum und noch mehr alle Maler in Erstaunen setzen. Wenn aber Burger die Gesammtsumme seiner Leistungen erführe, so würde er der Erste sein, der an ihrer Richtigkeit zweifelt und sie bestreitet.

Wenn Burger diese Seiten liest, mag ihn wieder das Gefühl einer Ausstellungsgefahr überkommen. Er wird sich schleunig zu seinem werdenden Bilde an die Staffelei flüchten und in der Stille seines tannenbeschützten Ateliers das Unbehagen des Ausgestelltseins zu verlieren suchen. Vielleicht zieht doch ein freudiges Empfinden durch sein Herz, wenn er merkt, wie viel unvergängliche Freuden aus seiner Stille in die Welt gegangen sind!

Unter seinen Papieren fand ich ein ganz vergilbtes Blatt. Es enthält ein von Burger's Hand mit Bleistift notirtes Gedicht von Klaus Groth. Burger schreibt nicht gern ab, das kleine Lied muss ihm zu Herzen gegangen sein, er wollte es gewiss nicht wieder vergessen. Es ist auch so, als hätte er es selbst gedichtet; vorgefühlt und erfahren hat er es gewiss.

Durch seine weichen, warmen Töne soll sein Ausstellungsgruseln verschwinden und das Gefühl des Verstandenseins zu ihm dringen:

«Wie traulich war das Fleckchen,
Wo meine Wiege ging,
Kein Bäumchen war, kein Heckchen,
Das nicht voll Träumen hing.

Wo nur ein Blümchen blühte,
Da blühte Alles mit,
Und Alles sang und glühte
Mir zu bei jedem Schritt.

Ich wäre nicht gegangen,
Nicht für die ganze Welt!
Mein Sehnen und Verlangen,
Hier ruht's, in Wald und Feld».





Anton Burger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Atelier Anton Burger's.



Bruno Piglhein.

von

GOTTFRIED BÖHM.



Bruno Piglhein.

Wir haben immer Kränze für offene Gräber und Worte der Anerkennung und Versöhnung für Heimgegangene. Aber es ist, als ob diese Kränze weniger schnell welkten und als ob diese Worte den Ton des Herkömmlichen abstreiften, wenn sie einem von Denen nachgerufen werden, deren Ausscheiden eine wahre Lücke in das allgemeine Gefühlsleben reisst. —

Eine solche tiefere Bewegung klang aus den einfachen, schönen Abschiedsworten, welche Dill am Grabe Piglhein's sprach, aus der Trauerrede des Dekan Kelber, aus den Berichten der Presse über die so ergreifende Todtenfeier. — Es ist Zeit seines nur so kurzen Lebens oft und viel über Piglhein geschrieben worden. Er gehörte nicht zu Denen, die ungekannt von der Mehrzahl und nur von Wenigen verstanden, auf kalter Höhe einem immer unerreichten Ideal nachstreben. Tausende und aber Tausende haben sich an seinem Panorama der Kreuzigung erbaut, seine liebenswürdigen Pastelle sind in billigen Reproduktionen in die deutsche Familie gedrungen und grosse Ausstellungen haben weithin seinen Ruhm verkündet. Die Kunstgeschichten von Pecht und Muther haben ihn eingehender behandelt und Keiner wird in Zukunft die deutsche Kunstgeschichte der so bedeutungsvollen letztvergangenen zwanzig Jahre schreiben können, ohne ihm einen Platz einzuräumen.

Noch ist der Zeitpunkt nicht gekommen, Alles zu übersehen und vollständig zu sein. Für uns kann es sich nur darum handeln, Nachlese zu halten in eigenen Erinnerungen und in denen seiner Freunde und auch in diesen Blättern sein Andenken zu ehren, indem wir uns die Grundzüge seines Wesens und Schaffens vergegenwärtigen.

Elimar Ulrich Bruno Piglhein wurde am 19. Februar 1848 zu Hamburg geboren, einer Stadt, welche in der Kunstgeschichte einen bescheideneren Platz einnimmt, als viele kleinere Schwesterstädte im alten und im neuen Deutschen Reich. Sein Vater war «Dekorateur» gewesen, d. h. er hatte sich berufsmässig mit dem Einrichten und Ausschmücken von Wohnräumen im grösseren Massstabe beschäftigt. Das Dekoriren lag unserem Bruno also gleichsam im Blute und in seinen Familientraditionen, und es ist offenbar nicht zufällig, dass das Dekorative der charakteristische Grundzug seines künstlerischen Schaffens geworden und geblieben ist. Damit soll keines-

wegs ein Tadel ausgesprochen sein. Das Dekorative sucht zwar im Gegensatz zum Intimen die äussere Wirkung, es ist sich weniger Selbstzweck, als es dazu dient, ein Drittes zu schmücken und in's rechte Licht und in die rechte Stimmung zu versetzen, allein jede Kunstgattung kann durch eine sie beherrschende Genialität den höchsten Zielen der Kunst entgegengeführt werden, welche doch immer nur die sind, erhebend und erfreuend zu wirken.

Nicht sogleich erkannten Piglhein und Andere richtig die eigentliche Natur seiner Beanlagung. Er trat zuerst in seiner Vaterstadt in das Atelier des Bildhauers Lippelt ein. Die so interessante historische Sammlung der Münchener Künstlergenossenschaft bewahrt eine Photographie des jungen Kunstbeflissenen in malerischer Gruppirung. Ein Jüngling, das Modellirholz in der Hand, lehnt in nachlässiger Haltung an einem Modellirstuhl, auf dem eine kleine Reproduktion des Discuswerfers in Gyps steht und in dessen Nähe man eine Gypsmaske und einen Schild mit allegorischen Darstellungen — vielleicht die ersten Versuche seiner Hand — gewahrt. Zu seinen Füssen liegt ein Neufundländer ausgestreckt. In den noch jugendlich unreifen Zügen erkennt man schwer den späteren jungen Mann wieder, der auf Künstlerfesten im Kostüm des cinque cento und in anderen durch seine Schönheit auffiel, die später die zunehmende Leibesfülle etwas beeinträchtigte.

Im Jahre 1864 starb sein erster Lehrer; Piglhein siedelte an die Dresdener Akademie über, die er nach zwei Jahren wegen angeblichen Mangels an Talent wieder hätte verlassen müssen, wenn ihn nicht Schilling, der spätere Schöpfer des Nationaldenkmals auf dem Niederwald, besser erkannt und in sein Atelier aufgenommen hätte, wo er ausser verschiedenen plastischen Entwürfen eine Brunnenfigur ausführte. Wie damals noch so ziemlich alle jungen Künstler, zog er dann nach Italien und kehrte von dort — als Maler zurück. Der bekannte Historienmaler Pauwels in Weimar, der so viel treffliche Schüler heranbildete, leitete seine ersten Schritte auf dem Gebiete der Malerei, aber schon nach einem halben Jahre lockte es ihn nach München, wo Wilhelm Diez sein Meister wurde. (1870.)

Die Jahre, welche Piglhein auf die Bildhauerei verwandte, waren für seine künstlerische Entwicklung sicherlich keine verlorenen. Sie legten den Grund zu seinem virtuosen Können und ihnen verdankte er wohl mit seine von Allen bewunderte Fertigkeit, richtig zu zeichnen und plastisch zu modelliren.

«In München», erzählt Pecht (Geschichte der Münchener Kunst) ferner, «malte Piglhein ein Bild «Familienglück» und ein Plafondgemälde «Tag und Nacht», ohne durchzudringen. Er verliess nun die Schule und ging nach Paris, um dort bald seine ganze Anschauung umzuformen. Zurückgekehrt, gelang es ihm auch zum ersten Mal Beachtung auf der 1879er Ausstellung durch einen Christus am Kreuz zu finden, dem ein Engel die letzten Augenblicke erleichtert. Das war kühn und grossartig in der Erscheinung gedacht und wenn auch ohne eigentliche Tiefe in den Charakteren, doch mit viel an Tintoretto erinnernder Energie gemalt». —

Der Künstler hatte an dieses Werk, dem er den Titel: «Moritur in Deo» gab und das den Heiland in dem Augenblicke darstellt, in dem der Todesengel seine Stirne berührt, sein ganzes Können, seine ganze jugendliche Begeisterung gesetzt. Das Antlitz des Erlösers war ihm in einer weihevollen Stunde einst unter Orgelspiel aufgegangen, er glaubte etwas nicht Gewöhnliches hervorgebracht zu haben. Aber das Werk schlug nicht eigentlich ein. Wenn auch die Freunde es anerkannten, die Kritik nörgelte, das Publikum begriff nicht und auch die kleinste Dorfkirche wollte es nicht um den billigsten Preis erwerben. Dieser Misserfolg verstimmte Piglhein tief; er «warf ihn», wie er mir einst sagte, «zurück». — Ein Stadium der Depression, wie sie nicht selten sind in seinem Leben, trat ein; seine Schaffensfreude, wenn auch nicht seine Schaffenskraft, blieb lange gemindert. Er hing phantastischen Entwürfen nach, von denen manche nie das Stadium der Vollendung und das Licht der Oeffentlichkeit sahen. Zunächst malte er ein grosses Liebespaar an einer Quelle, auf das er sehr viel hielt und an welches auch noch die viel spätere (1891) Frühlingsidylle, eine Schöpfung voll der zartesten Sinnlichkeit, erinnert. Dies scheint der Zeitpunkt gewesen zu sein, wo ausser Makart, der ihn begeisterte, auch Boecklin auf ihn wirkte. Es entstand ein Centauernpaar, das sich bei untergehender Sonne selig umschlingt und der hereinbrechenden Meeresfluth entgegenstürzt. Dieses Bild von grossartigem Wurf und eigenthümlich unheimlicher Stimmung ist zur Zeit in der Secession ausgestellt. Anderes liess er unvollendet stehen, denn so leicht er arbeitete, so streng war der Massstab, den er an Alles legte, was er schuf.

Auf anderen Gebieten, als auf den bisher betretenen, sollte der junge Künstler endlich seine ersten unbestrittenen und auch materiellen Erfolge erringen; — mit seinen Pastellen. Es waren meist geistreiche Künstlergedanken, oft in unglaublich kurzer Zeit hingeworfen, sogar bei Licht und ohne Modell gemalt; Scherze, Idyllen, Amouretten, Pieretten,. Kinderscenen, Frauengestalten — «höchst manierirt gemalte Hetärenköpfe» nennt sie der zuweilen griesgrämige Pecht, — deren starker haut-goût das grosse Publikum anzog, den reineren Kunstgenuss aber etwas störte. Piglhein hatte den feinsten Sinn nicht nur für die Schönheit des Weibes, sondern auch für die reinste Blüthe des Menschenthums — den Reiz und die Liebenswürdigkeit des Kindes. Er wusste ihm die feinsten characteristischen Züge abzulauschen und gesellte ihm gern seine possierlichen Freunde, die Hunde, bei, in deren getreuer Wiedergabe er sich auch als ein ganz bedeutender Thiermaler zeigte. Diese graziösen Schöpfungen wird man wahrlich nicht bloss dekorativ nennen können; sie sind voll des zartesten, intimsten Reizes. Wer könnte sich je satt sehen an der «Idylle», wo die beiden Freunde, eng aneinander geschmiegt, auf dem Steg sitzen, der in den See hinausreicht? Oder an dem unter Jagdhunden eingeschlafenen Kinde? —



Bruno Piglhein. Moritur in Deo.
Mit Genehmigung des Verlegers Jos. Aumüller, München.

F. A. Ackermann hat den glücklichen Gedanken gehabt, 20 dieser reizenden Schöpfungen zu einem kleinen Prachtwerk zu vereinigen, das in drei verschiedenen Formaten erschien und sehr viel Anklang und Absatz fand.

Auch von den Portraits, welche Piglhein um jene Zeit malte, verdienen wohl die von Kindern den Vorzug, und Jedem, der es gesehen hat, wird das Portrait des kleinen de la Motte, des Söhnchens des damaligen Sekretärs der französischen Gesandtschaft, unvergesslich bleiben. Bei der Wiedergabe eleganter Damen verrieth er nicht minder «chic», wie er denn wohl eine hohe Stufe in Repräsentationsportraits hätte erreichen können, wenn die Gelegenheit, solche zu malen, häufiger an ihn herangetreten wäre.

Sein Schmerzenskind: «Moritur in Deo» sollte ihm schliesslich auf indirektem Wege doch den grössten

Erfolg seines Lebens einbringen. Die stimmungsvolle Grossartigkeit dieses Gemäldes erweckte in dem damaligen Direktor des Münchener Panoramas, k. Hauptmann a. D. Joseph Halder, einem sehr intelligenten und energischen Manne, den glücklichen Gedanken, statt aktuellen, schnell veraltenden Vorgängen einen solchen von bleibender Geltung zum Gegenstande eines Panoramas zu machen, die Kreuzigung des Erlösers, und dasselbe Gemälde wies Halder zugleich auf den Meister hin, dem man bei einigem Vertrauen eine solche Aufgabe übertragen könne. Die Münchener Panoramagesellschaft wagte sich nicht an das Unternehmen, aber Halder fand in einem Herrn Hotop in Dresden einen Kapitalisten, welcher die erforderlichen Mittel bereit stellte. Am 1. Februar 1885 schloss Pilghein mit der neuen Firma Halder & Cie. einen Vertrag ab, durch den er sich verpflichtete, gegen ein Honorar von 145000 Mark ein Panorama: «Jerusalem und die Kreuzigung Christi» herzustellen, dessen ästhetischer Werth die Bezeichnung eines Kunstwerkes ersten Ranges rechtfertigen würde.

Pilghein blieb es anheimgestellt, selbst, wenn er es für nöthig erachte, für Gehilfen bei dem umfangreichen Werke zu sorgen. Seine Wahl fiel auf den Architekturmaler Karl Frosch und auf den Landschaftsmaler Joseph Krieger. Den Ersteren honorirte er mit 20000 Mark, den Letzteren mit 9500 Mark. Vor Allem musste zur Erzielung der landschaftlichen Wahrheit der Schauplatz des heiligen Dramas an Ort und Stelle studirt werden. Wir entnehmen der sehr anziehend und frisch geschriebenen Erläuterung des Panoramas von Dr. Ludwig Trost Folgendes über diese Reise: «Stürmisch war die Fahrt durch die Adria, beschwerlich die nach Alexandria, Kairo und Port Said und von dort durch das levantische Meer nach Jaffa; aber auch stürmisch schlug das Herz der Künstler, als die Zinnen Jerusalems nach einer holperigen Fahrt auf elender Landstrasse endlich im Abendsonnenstrahl vor ihren Blicken lagen. Ermüdet finden die Künstler mit der sie begleitenden Gattin Pilghein's im Johanniterhospiz ihr erstes Nachtquartier. An ein topographisches Studium der Gegend ist vorerst nicht zu denken. Jupiter Pluvius sendet unendlichen Regen herab, der drei Wochen anhält und Stadt und Land in einen grauen Schleier hüllt. Die Künstler mussten sich daher zunächst dem Studium der Leute zuwenden, wozu in den engen und winkeligen Strassen Jerusalems sich in Fülle Gelegenheit bot». «An Mannigfaltigkeit der Modelle fehlt es nicht, aber sie sind kostspielig; befinden sich doch Typen darunter, die für eine einzige Modellsitzung hundert Franken fordern. Das rührt zum Theil von einem frommen Vorurtheil her, mit welchem sich die Eingeborenen gegen bildliche Aufnahmen ihrer Personen abwehrend verhalten. Manche glauben sogar, dass sie bald sterben müssten, wenn sie photographirt oder abgemalt werden. Aber mit Hilfe von mitgebrachten Trockenplatten und Momentapparaten bemächtigen sich die Künstler mancher Gestalten frisch von der Strasse weg, ohne dass der also Aufgenommene den Angriff auf sein Exterieur merkt. — Endlich lichtet sich der Himmel, man besteigt die Pferde, die Umgegend Jerusalems wird zur Rekognoszirung abgeritten; dann folgt ein Ritt in die Wüste Juda, es wird einer frohen Jagdlust auf Mandelkrähen, Geier, Schakals und Gazellen gehuldigt, doch das jagdbare Wild merkt sehr bald, dass die Flinte in den Händen der Künstler weniger sicher trifft, als Pinsel und Palette».

«Die mitgebrachten Empfehlungen seitens des päpstlichen Nuntius und des Erzbischofs von München erleichtern die nun beginnende Arbeit der Vedutenmalerei. Pilghein dirigirt seine Truppe; wie die Spione sitzen sie da und machen Terrainaufnahmen mit einer Gewissenhaftigkeit, die der grossen Aufgabe würdig ist. Alles wird von dem Stift erfasst: Steingerölle und Höhlen, Baumschlag und Thalsenkung, und das wichtigste für die Umgebung des vielumfassenden Panoramas: die eigenartige bauliche Anlage der Dörfer und Weiler in der Nähe von Jerusalem. Aber um auch das Künstlerauge im Allgemeinen an die Charakteristik der palästinischen Landschaft zu gewöhnen, um es zu erfreuen an den verschiedenartigen Stimmungen von Berg, Felsen, Wald und Luft, wird ein weiter Ausflug an's todte Meer, in das geräumige Jordanthal und nach Damaskus unternommen in der schützenden Begleitung eines Dragomans und berittener Beduinen, welch' letztere für allerlei Kurzweil zu sorgen wissen».

«Reich mit des Orients Schätzen beladen» kehrt die Karawane nach dreimonatlicher Abwesenheit über Konstantinopel nach München zurück. Ein volles Jahr rastloser Arbeit war erforderlich, um die Ausbeute der Reise zu verwerthen und die Riesenleinwand von 15 Meter Höhe und 120 Meter in der Runde zu bewältigen. Tag für Tag, so lange es das von oben



Bruno Piglhein pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Grablegung Christi.



hereinfallende Licht gestattete, sassen Piglhein und seine Helfershelfer auf kolossalen, durch Schienen beweglichen Fahrstühlen. Nicht immer während dieses langen Jahres blieb die Freude an dem Werk die gleiche. Es gab, wie Ludwig Trost andeutet, Tage und Stunden, an welchen Piglhein, «das Künstlerhaupt auf die Brust gesenkt, von Lethargie befallen, die Augen sinnend über die ungeheure Leinwand schweifen liess und bange Zweifel in seiner Brust wühlten, ob der Erfolg den aufgewandten Mühen je entsprechen werde». —

Sonntag den 30. Mai 1886 wurde das Panorama vor einem Kreise geladener Festgäste feierlich eröffnet. Der Eindruck des Publikums war der allgemeiner und ungetheilter Bewunderung und auch die Kritik schloss sich ihm rückhaltslos an. Durchblättert man die zahllosen von Hauptmann Halder pietätvoll gesammelten Zeitungsartikel, die in den drei Städten München, Berlin und Wien, wo das Panorama zur Ausstellung gelangte, erschienen, so findet man darin nur eine Variation des Urtheils, das Trost seinen Erläuterungen vorangestellt hatte: »Das Piglhein'sche Panorama ist ein Werk aus einem Gusse und trägt in allen Beziehungen den Stempel künstlerischer Originalität und Meisterschaft an sich, man mag den landschaftlichen, oder den architektonischen oder den figuralen Theil in's Auge fassen. Dazu liegt über dem Bilde, Dank der ungemein zarten und feinsinnigen Lichtgebung, etwas Feierliches, Hoheitsvolles, wir möchten sagen, Ueberirdisches, was den Beschauer sofort in eine weihevoll ernste Stimmung versetzt. Durch diesen über das Ganze gegossenen Hauch der Idealität wird aber die Darstellung der Wirklichkeit nicht beeinträchtigt. Alles, was das Auge schaut, entstammt ja ihr: jeder Baum, jede Strasse, jede Terraingestaltung, jedes Haus und Mauerwerk». . . .

Leider sollten auch die von Piglhein bei Ausführung des Werkes gehegten Befürchtungen nicht ganz unerfüllt bleiben und manch' bitterer Wermuthstropfen in den Becher seines Erfolges fallen. Noch ehe das Panorama im April 1892 zu Wien ein Raub der Flammen wurde, musste Piglhein es erleben, dass sein ungetreuer Gehilfe, Karl Frosch, «the eminent painter of Munich», wie er in den Ankündigungen dieser Unternehmungen genannt ist, sein Panorama neun Mal, sage neun Mal! — reproduzirte und in mehreren amerikanischen Städten, in London und Amsterdam ausstellte. Gleichzeitig verbreitete sich die für den Meister so kränkende Meinung, an der noch heute Viele mit Zähigkeit festhalten, seine ganze Betheiligung an dem Hauptwerke seines Lebens habe nur darin bestanden, die zum Theil etwas zu gross wirkenden Figuren in die von Anderen gemalte Landschaft einzumalen. Zu dieser Meinung mochte nicht wenig eine Erklärung beigetragen haben, welche der immer wohlwollende Piglhein dem Führer durch das Panorama beidrucken liess, und welche folgende Fassung hat:

«Die gesammte Landschaft, sowie das Firmament und insbesondere dessen effektvolle Stimmung und Beleuchtung sind von Herrn Josef Krieger gemalt worden, welchen Herr Adalbert Heine hiebei unterstützte. Die Stadt Jerusalem und sonstige Architektur entstammt dem Pinsel des Herrn Karl Frosch, welcher auch als Perspektiviker fungirte Die Gesammt-Komposition, sowie alle Figuren hat ausschliesslich und allein Professor Bruno Piglhein hergestellt und gemalt». —

Inzwischen ist durch den Ausspruch von fünf englischen Instanzen, durch die beschworenen Aussagen des Meisters und der Sachverständigen F. A. Kaulbach und Riegner festgestellt worden, was man unter der «Gesammt-Komposition» zu verstehen habe.



Bruno Piglhein. Idylle.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Der gerichtlichen Verfolgung Frosch's in den Vereinigten Staaten, welche der Berner Litterar-Konvention nicht beigetreten sind, standen Schwierigkeiten entgegen, hingegen stellte die Firma Halder & Cie. Klage gegen die Buffalo-Cyclorama Company in London, welche am 23. Dezember 1891 eine der Frosch'schen Reproduktionen von Piglhein's Panorama mit beispiellosem Erfolg eröffnet hatte. Das Urtheil lautete auf sofortige Schliessung der fraglichen Reproduktion. Hiebei war konstatirt worden, dass Piglhein auf acht Bildern eine Skizze des ganzen Panorama's in $^1/_{10}$ der natürlichen Grösse hergestellt hatte, und dass die Thätigkeit des Frosch insbesondere darin bestand, diese Skizzen schwarz abzubausen, zu photographiren und dann, mittelst der camera obscura zehnmal vergrössert auf die Leinwand zu übertragen. Eine der neun zum Theil eidlichen Erklärungen, die Piglhein in dieser Prozesssache abgab, besagt Folgendes:

«Der Entwurf meines Panorama's der Kreuzigung Christi in seiner gesammten Komposition, als die Landschaft, der figürliche und der architektonische Theil, sind meine ureigenste Erfindung. Ist es schon bei den Figuren selbstverständlich, dass sie nur aus der künstlerischen Konzeption geschöpft werden können, so ist es bei dem landschaftlichen Theile ebenso der Fall, da der ganze das Gemälde beherrschende Theil, die nächste Umgebung von Golgatha, heute ein überbauter Stadttheil ist, und ferner, da die von mir angeordnete Lichtstimmung, die Sonnenfinsterniss darstellend, vollständig den ganzen Ton des Gemäldes beherrscht. Was den architektonischen Theil anlangt, so bediente ich mich der Beihilfe des Malers Frosch für die Durchbildung der Details der Stadt Jerusalem und der perspektivischen Konstruktion, wobei Frosch jedoch meinen künstlerischen Anordnungen unbedingt Folge zu leisten hatte. Auch der architektonische Theil ist m e i n e künstlerische Rekonstruktion auf Basis archäologischer Forschungen».

Wir glaubten es dem Andenken Piglhein's schuldig zu sein, bei diesen weniger allgemein bekannten Thatsachen des Längeren zu verweilen, indem wir behufs weiterer Information über diese cause célèbre des internationalen Rechts auf die aktenmässige Darstellung in der Zeitung «Le droit d'auteur» No. 3 und 5 vom 15. März und 15. Mai 1891 hinweisen.

Als das Original des Panorama's im Jahre 1892 verbrannt war, gestattete die Firma Halder & Cie. der Buffalo-Cyclorama Company gegen entsprechende Tantièmen, die Reproduktion dem Publikum wieder zugänglich zu machen. Obschon die Firma Halder von der Annahme ausging, dass auf die Frosch'sche Reproduktion die Vertragsbestimmung über Piglhein's Antheil an dem Vervielfältigungsrecht keine Anwendung finde, räumte sie ihm die Hälfte des Ertrags dieser Tantièmen nach Abzug der gehabten Prozesskosten im Betrage von 17000 Mark ein. Piglhein erachtete sich jedoch in seinen Ansprüchen verletzt und stellte nun seinerseits gegen die Firma Halder & Cie. Klage. Dieser zur Zeit noch schwebende Prozess, über dessen Umfang in Künstlerkreisen zum Theil irrige Meinungen verbreitet sind, ist der einzige, den Piglhein in dieser Angelegenheit geführt hat.

Wie anderen Künstlern zuweilen ein Aufenthalt in Italien und Paris die Richtung gab, so ist die Reise in das heilige Land lange für die Stimmung und das Gegenständliche in Piglhein's Schaffen bestimmend geblieben. Sichtlich im engen Anschluss an das Panorama brachte er auf die III. internationale Kunstausstellung zu München (1888) eine Grablegung Christi, welche mit der II. Medaille ausgezeichnet wurde und welche der bayerische Staat für die neue Pinakothek erwarb. Gleich als wollte er sein oben angeführtes Urtheil über Piglhein etwas mildern, schrieb Pecht darüber in der «Kunst für Alle»: «Einen Eindruck von ebensoviel Eigenart als packender Kraft macht Piglhein's Grablegung, die durch einen Zug von Grossartigkeit überrascht, der für das echte Talent des Künstlers spricht. Es ist diese in wilder Felsschlucht vor sich gehende Handlung ein Stimmungsbild ersten Ranges und geht weit über seine Kreuzigung hinaus, wie sie beweist, dass der Künstler hohen Ernstes wohl fähig ist». — In der That wird man diesem Bilde, welches sich frei von akademischer und theatralischer Pose hält, die seltene Eigenschaft des hohen Styles nicht absprechen können.

Aus dem folgenden Jahre (1889), in welchem Piglhein als Vorsitzender der Gesammtjury der ersten Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen hier nicht ausstellte, datirt ein anderes religiöses Bild von ihm: «Der Stern von Bethlehem». Er hatte schon im Jahre 1884 eine Madonna geschaffen mit einem etwas grossen Kinde von edlem, schmerzlichen Ausdruck; wir stehen aber nicht an, den «Stern von Bethlehem» zu den reinsten Schöpfungen des heimgegangenen Meisters zu zählen. Besonders in den Engelsköpfen, die andachts-

voll, schauernd und doch kindlich mitleidig und neugierig auf den sternebeschienenen Heiland herabblicken, liegt eine Innigkeit und Zartheit, wie sie Gian Bellini und die besten Italiener der früheren Zeit zuweilen gefunden haben.

Auch auf die II. Münchener Jahresausstellung (1890) brachte Piglhein eine Reminiscenz aus Palästina: Das blinde Mädchen, welches bei Sonnenuntergang durch das rothblühende Mohnfeld hinschreitet und mit dem Stab den Weg zum Brunnen sucht. Die herrliche Schöpfung, die Viele nunmehr für Piglhein's bestes Staffeleibild erklären, ist seiner Zeit in diesen Blättern zur Reproduktion gelangt. In München war ihm damals die herrschende Richtung nicht ganz günstig; Hamburg wollte es kaufen und machte Aussetzungen, denen Piglhein durch eine spätere Umarbeitung der Luft entgegenkam. Den vollen äusseren Erfolg erzielte das Werk erst im folgenden Jahre (1891) auf der Berliner internationalen Ausstellung, wo es dem Künstler die erste Medaille einbrachte. Es hiess, dass der Kaiser sich besonders dafür interessirte und es kaufen wollte, doch eine Amerikanerin kam ihm zuvor.

Bruno Piglhein. Stern von Bethlehem.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

In Berlin war 1891 auch noch eine andere Tochter des Südens von Piglhein's Pinsel zu schauen, seine egyptische Schwerttänzerin, ein Bild von hohem koloristischem Reiz, das zugleich den Beweis liefert, wie fein Piglhein fremde Typen zu charakterisiren verstand. Es war dies eine Aufgabe, die für ihn etwas Reizendes hatte. Schon früher hatte er gerne Neger als Wärter weisser Kinder dargestellt, und noch bevor er in Jerusalem dieser Neigung in vollen Zügen nachgehen konnte, machte er an einer in München weilenden Nubiertruppe einschlägige Studien.

Ausser grösseren Werken gingen damals auch mehrere Pastellportraits aus seinem Atelier hervor. In der letzten Zeit seiner Laufbahn erstand seiner Kunst besonders in Geheimrath Krupp ein edler Mäcen. Der Maler begab sich nach Essen und malte dort die Dame des Hauses, alle Kinder und selbst den dicken Bulldog. Es war eine schöne That, dass Geheimrath Krupp dem Schwerkranken noch auf dem Sterbebette eine Freude bereiten wollte, indem er ihm die Nachricht brachte, er habe sein: «Moritur in Deo» gekauft, um es der Nationalgalerie zum Geschenke anzubieten. Jetzt hängt das Bild, mit einem schwarzbebänderten Lorbeerkranz geschmückt, in der Ausstellung der Secession, wie ein letzter ernster Gruss ihres heimgegangenen ersten Präsidenten an die junge Gesellschaft und ihre Freunde. Das Bild wirkt nach 16 Jahren eigenartig, aber nicht veraltet, es ist eine höchst bedeutende Leistung von nicht vergänglichem Werth, auf der die Weihe ächt künstlerischer Stimmung ruht.

In den letzten drei Jahren seines Lebens hat Piglhein fast nichts mehr geschaffen; er widmete die Kraft, die ein immer mehr um sich greifendes schweres Herzleiden ihm noch übrig liess, ganz den geschäftlichen Arbeiten für die Secession. Nachdem er zu Anfang des heurigen Jahres in Berlin unter Schweninger eine entsetzliche Entfettungskur durchgemacht hatte, sah er anlässlich der Hochzeit einer Nichte noch einmal seine Verwandten und seine Vaterstadt Hamburg wieder. Am

6. April kehrte er krank nach München zurück, um bis zu seinem am 15. Juli eingetretenen Tode chaise longue und Bett nicht mehr zu verlassen. Er litt unsäglich, mit bewunderungswürdiger Kraft und Selbstlosigkeit gepflegt von seiner Frau, mit der er seit neun Jahren in einer glücklichen harmonischen Ehe lebte. Mehrere operative Eingriffe wurden erforderlich, es floh ihn der Schlaf, er verlor das Bewusstsein und wollte in einer eigenthümlichen Zwangsvorstellung möglichst von weisser Farbe umgeben sein, so dass man zuletzt Wände und Thüren weiss behängen musste. In der tiefen Qual, von der keine menschliche Hilfe ihn befreien konnte, verlangte er, dass man mit ihm bete und in den kurzen Augenblicken vorübergehender Erleichterung brach immer wieder die alte Liebenswürdigkeit seines Wesens durch. Räuber und Buschbeck haben in den letzten Lebensmomenten die Gesichtszüge gezeichnet, in denen die kalten Schatten des nahenden Todes schon ein Strahl des erkämpften Friedens mildert.

Wir haben in dem Vorstehenden die Hauptstufen von Piglhein's Entwicklungsgang anzudeuten versucht; gehen wir nun zu seiner allgemeinen Charakterisirung über, so müssen wir in erster Linie die seltene Verbindung einer genialen und vielseitigen Begabung mit einem klaren, gebildeten Geist, einem wohlwollenden Herzen und einem reinen Charakter hervorheben.

Es gibt Manchen, den die Beschränkung seiner Begabung auf den flachen Realismus hinweist, weil er unfähig ist zu schaffen, sobald er kein Modell vor sich sieht und Das, was er malen will, nicht vorher photographiren kann, der daher genöthigt ist, die Natur pedantisch Zug für Zug abzuschreiben und ihr gleichsam nachzukriechen. Piglhein besass die Schwingen einer starken Phantasie und, wie Makart, ein sicheres Formgedächtniss, das ihn befähigte, auch ohne Modell realistisch zu bleiben und die Sphären der Traumwelt zu betreten, in welche die Photographie nicht dringt und welche keine Modelle zu uns sendet. Mochte er im persönlichen Verkehr zuweilen phlegmatisch erscheinen, so bald er den Pinsel zur Hand nahm, war er voll Temperament. Seine potente Gestaltungskraft machte ihm fast jedes Gebiet zugänglich; er konnte Alles malen, er hatte einen magistralen Anstrich — die Tatze («la patte»), wie die Künstler es nennen. Und mehr als alles dieses — in unseren Tagen, wo Parteisucht und Gehässigkeit, wo die schroffe oder gleichgiltige Ablehnung alles Dessen, was nicht die Sphäre des eigenen Ichs berührt, immer häufiger auch unter Denen werden, die die Pflege des Schönen und des Ideals auf ihre Fahne geschrieben haben, gab er das Beispiel einer vornehmen Gesinnung und einer höheren Lebensführung. Er war, um mit Ibsen zu reden — ein «Adelsmensch». — Wohlwollend gegen Jeden, zugänglich allen edlen Bestrebungen, neidlos, selbstlos, immer bereit zu helfen, ein trefflicher Lehrer, ein guter Kamerad! — Niemand konnte so liebevoll auf eine fremde Individualität eingehen, Niemand so gut Rath ertheilen und den entstehenden Ideen zum Durchbruch und Ausdruck verhelfen, Niemand sich so aufrichtig freuen über fremden Erfolg. Darum wird sein Ausscheiden so schmerzlich empfunden in der Künstlerschaft und darum wird er unersetzlich sein.

Oft hörte man fragen, was hat Piglhein bei der Secession zu suchen, da doch die neuen Richtungen der letzten Jahre auf seine Malweise fast keinen Einfluss übten. In der That war er kein Talent, das gern nachahmt und sich leicht jeder neuen Strömung adaptirt, sondern eine Individualität, die sich selbst aussprach und gleich blieb. Wenn er als einer der Ersten die Idee der Jahresausstellungen mit internationalem Charakter mit Wärme vertrat und sich später der Secession anschloss, so geschah diess darum, weil er in all' dem das Prinzip des künstlerischen Fortschritts, den Kampf gegen die Routine und eine geschäftsmässige Produktion erblickte und weil er allen von ihm als ideal und gut erkannten Bestrebungen sympathisch und verständnissvoll gegenüber stand. Aber er war dabei nie gehässig und ungerecht gegen anders Denkende und immer ging ihm die Sache vor der Person.

Durch das Leben dieses edlen Menschen und genialen Künstlers ging ein melancholischer Zug, welcher seine Stimmung nicht trübte, aber gleichsam dämpfte. Er fand mit Recht, dass sein äusserer Erfolg nicht im richtigen Verhältniss zu seinem Können stand, und dass er ein «Pechvogel» sei. In der That ist ihm Vieles, was Anderen leicht zufällt, gar nicht oder zu spät zu Theil geworden. Er besass nur wenige Auszeichnungen, in München ward ihm nie die erste Medaille verliehen, das Hauptwerk seines Lebens verbrannte und als endlich sein «Moritur in Deo» einen edelgesinnten Käufer fand, da quälte ihn der Gedanke, ob das Werk wohl jetzt noch würdig sein werde, in die Nationalgalerie einzugehen.



Albert Keller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Mondschein.





Bruno Piglhein. Aegyptische Schwerttänzerin.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Am meisten aber ist es zu bedauern, dass nur einmal im Leben eine seiner würdige grosse Aufgabe an ihn herantrat. An das Panorama, an dem er doch sein Mass gegeben hatte, schloss sich kein Fürstenschloss, kein Reichstagsgebäude, kein Theatervorhang, kein Festsaal. Und wie herrlich er das ausgeführt hätte, mit wie viel Pracht, Glanz, Stimmung und Virtuosität, wie ihm die Ideen zugeströmt wären, wie er mit seinen Zwecken gewachsen wäre! — Wer weiss, wie Vieles sich anders gestaltet hätte, wenn der befruchtende Strom eines grossen und anhaltenden Erfolges durch seine oft müssigen Tage gerauscht wäre!

Zu seinen Lieblingsideen gehörte insbesondere die Umgestaltung der gesammten Theaterscenerie und des Theaterdekorationswesens und dessen Einleitung in künstlerische Bahnen, namentlich in Anwendung auf die von ihm leidenschaftlich geliebten Musikdramen Richard Wagner's. Bei seiner phantastischen Gestaltungskraft hätte man hievon gewiss Bahnbrechendes in dieser Richtung von ihm erwarten dürfen. Generaldirektor Possart ging verständnissvoll auf diese Pläne ein, aber leider war es auch hiezu zu spät, denn seine Krankheit war bereits zu weit vorgeschritten.

Zu den melancholischen Erwägungen über sein «Pech» gesellte sich in der späteren Zeit, insbesondere als der wohl schon seit zehn Jahren durch eine nicht rationelle Lebensweise erworbene Herzfehler sich fühlbar machte, die typische Vorstellung der klimakterischen Jahre, dass seine Kraft gelähmt sei, dass er zurückgeblieben am Wege sitze, während eine folgende Generation voran und neuen Zielen entgegenstürme. Es waren diess freilich nur Stimmungen, die vorübergingen wie Wolken und weg waren, so bald wieder der Pinsel in seiner Hand «lebte». Sie griffen nicht sein inneres Wesen an und er sass darum nicht vergrämt und verbittert im Winkel. Wenn er nicht zur vollen Wirkung gelangte, und viel zu frühe abgerufen wurde, sein kurzes Leben war reich genug an schönen Früchten und glücklich genug in der Bethätigung und in dem Genuss einer harmonisch begabten Persönlichkeit.

Einen eigenthümlich wehmüthigen Eindruck gewährt es, den Raum zu betreten, in welchem Piglhein die letzten Jahre vor seiner Erkrankung gearbeitet hat, das Atelier in der Künstlerkolonie an der Schwanthalerstrasse Nr. 77, zu dem der Meister zu seinen Lebzeiten nur Dem den Zutritt eröffnete, der auf dem letzten Treppenabsatz als Erkennungszeichen das Sigfriedmotiv pfiff.

Es ist ein weiter hoher Raum, von dem aus man durch einen Säuleneingang in ein kleines getäfeltes Gemach gelangt, wo der wohlgeordnete Schreibtisch sich befand und wo auf niederen Divanen die Besucher empfangen wurden. Vor den Stufen zu diesem Schreibzimmer, im Atelier, steht die Gypsstatue des vatikanischen Athleten in natürlicher Grösse, von der Decke herab hängt ein riesiger chinesischer Schirm, unter dem zwei ausgestopfte Raben flattern, über dem Fries des Säuleneingangs prangt ein Tigerskelet, da und dort liegen Löwenfelle, Gypsmasken, Mappen, Stoffe und was man sonst in Ateliers zu treffen pflegt, aber das Ganze ist ein echter Arbeitsraum gewesen, kein Raritätenkabinet. Zuerst fallen die Portraits, fertige und unfertige, bekannter Münchener Persönlichkeiten in die Augen: ein ausgezeichnetes Pastellbild der Gattin des Künstlers, Portraits der Frau Schäuffelin, der Gräfin Almeida, der Gräfin Torri, Skizzen zu den Krupp'schen Kindern u. A. Das lebensvolle Bild seines Bruders in Hamburg soll eines der letzten Werke gewesen sein, an denen er arbeitete.

Fertige Staffeleibilder sind im Uebrigen nur wenige vorhanden. Die aus älterer Zeit lehnten, wie vergessen, abgekehrt an der Wand, von denen aus neuerer Zeit verdient insbesondere die wunderbar ausgeführte Nymphe im Grünen, nach einem Schmetterling haschend (1889), mit ihrem feinen Sammtton, dann ein vorzüglicher weiblicher Akt «Im Atelier» (1890) Erwähnung. Hoch von der Wand herab grüsst auch, mit dem Lorbeerkranz in der Hand, die bekannte Bavaria, begleitet von ihren Getreuen, dem sogen. bayerischen Löwen und dem Münchener Kindl. Es ist ein helles, heiteres Dekorativbild, das man aber lieber im Münchener Rathhaus sehen würde. Der Künstler hatte es als Huldigung aus Anlass des siebzigsten Geburtsfestes des Prinz-Regenten angefertigt.

Demselben Ideenkreise gehört auch die flüchtige Skizze eines anderen Stoffes an, der den Maler lange beschäftigte, einer in den Wolken thronenden Patrona Bavariae, die, auf die bayerischen Alpen zu ihren Füssen, mit der Zugspitze, gleichsam als Wahrzeichen, in der Mitte, herniederblickt. Piglhein war seinem Adoptivlande Bayern von Herzen zugethan. Als die Parteigegensätze in der Künstlerwelt sich zuspitzten, als man zum Aeussersten übergehen wollte, als davon die Rede war, lebenskräftige Keime dem Boden zu entziehen, auf dem die deutsche Kunst so tiefe Wurzeln geschlagen hat und auf dem sie trotz Allem, mehr als anderswo, ihre Lebensbedingungen fand, da traf ich ihn tief bekümmert und nie hätte er es über sich gebracht, seinem München dauernd den Rücken zu kehren.

Bruno Piglhein. Frühlingsidylle.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Der Regent erwies dem Heimgegangenen besondere Huld, er besuchte ihn häufig in seinem Atelier, zog ihn oft an seine gastliche Tafel und stellte ihm in seiner Krankheit alle Delikatessen des Hofkellers zur Verfügung. Als er dann auch an seinem Krankenlager erschien, da vermochte Piglhein kein Wort hervorzubringen und nur die hervorbrechenden Thränen verriethen seine tiefe Bewegung.

Auch an anderen Skizzen und Entwürfen fehlte es in der verlassenen Werkstatt nicht. Wir bemerkten u. A. eine Flucht nach Egypten, welche für die Ausstellung der Secession bestimmt war. Hart am Eingang steht eine Skizze des «todten Karnevals» — ein melancholischer, ächt künstlerischer Gedanke! — Prinz Karneval ist als Pierrot gedacht, der im Morgenzwielicht auf der Strasse verendet, während der Wind über ihn hinweht und winterliches Schneegestöber ihn bedeckt und begräbt. — Mancher Entwurf stand fertig in Piglhein's Geiste, Vieles wollte er noch ausführen. — Als er aus Gesundheitsrücksichten die Präsidentschaft der Secession niederlegte, lächelte ihm die Hoffnung, fortan nur mehr seinem Atelier und seinem traulichen Heim zu leben. Aber — —

«Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe,
«Die der Mensch, der flüchtige Sohn der Stunde,
«Aufbaut auf dem betrüglichen Grunde?» —

DIE

Ausstellung der Münchener Secession 1894.

Von

A. SPIER.

Als im Jahre 1893 die erste Ausstellung der Secession eröffnet wurde, war sie der Gegenstand der Spannung, der Neugierde, der Debatten. Von all' dem stürmischen «Für und Wider» blieb die Hauptfrage übrig: «Was soll das werden?»

Die grosse Zahl der harmonischen Kunstwerke, mit welchen sich das In- und Ausland an der damaligen Ausstellung betheiligt hatte, war selbstverständlich von dieser diagnostischen Frage ausgeschlossen. Auch die Führer der Bewegung, welche sich hauptsächlich im Vorstand der Secession gruppirten, kamen nicht in Betracht. Sie Alle besassen schon lange ihre eigene Ausdrucksweise und durch sie Namen und Einzelstellung.

Zu dem Zeitpunkt, wo Fritz von Uhde nach grossen persönlichen Erfolgen einer Anhängerschaft und einer Partei vorstand, trat er mit minderwerthigen Werken auf den Plan. Es war, als sollte er durch diese Thatsache unfreiwillig seiner Umgebung sagen: Auch in der Kunst heisst es: «Selbst ist der Mann.»



Adolf Hengeler. Der Dichter.

Uhde, der gerade in jenem Kriegsjahr mit seinem «Tobias» unterlag, führt selbst durch seine Entwicklung den Beweis, dass zur Bethätigung des ursprünglichen Strebens nicht die Stärke der Absicht allein genügt, und dass in der Entwicklung des begabtesten Malers Ebbe und Fluth eintreten können, die ganz ausserhalb der Allgemeinheit in der eigenen Natur begründet sind.

Bruno Piglhein, der zu früh Verstorbene und zu seinen Lebzeiten wegen Mangel an Reklame viel zu wenig Bekannte, hätte schon, als er Präsident der Secession wurde, seine hohe künstlerische Schöpferkraft bewiesen.

Hugo von Habermann, der zweite Präsident der Secession, war längst, ehe die französische Malerei in München allgemein geschätzt wurde, ihr begeisterter Anhänger, gehörte schon längst zu den aktiven Naturalisten und war modern, ehe es unter den Münchener Malern Mode war, es zu sein. Die vorjährige Ausstellung seines fein gestimmten «Selbstportraits» und seiner dramatisch bewegten «Pietà» waren glänzende Zeugnisse seiner Eigenart.

Franz Stuck trat mit den vielseitigsten Beweisen seiner Individualität auf, und auch die hier nicht genannten Führer waren durch ihre früheren Werke beglaubigt. An diese Alle war die Frage: «Was soll das werden?» nicht gerichtet.

Aber die Jüngsten, die Probierenden, welche zu ihrem damaligen Debut die kühnsten Skizzen an den Wänden hängen hatten, — von ihnen erwartet man heute die Beantwortung durch die That. Was damals das Publikum verständnislos oder spöttelnd oder abweisend anstaunte, was die Kunstfreunde erschreckte, weil es ihr Normal-

mass ausser Gebrauch zu setzen drohte, was die Kunstkenner lieber in den Ateliers, als in einer Kunstausstellung gesehen hätten, was die Gemässigten in der Secession nur unter der Devise «In spe» gelten liessen, das sollte nun in diesem zweiten Jahr den Fortschrittsbeweis liefern. Ein Jahr ist freilich kurz und die echte Kunstschöpfung lässt sich nicht in gegebene Kalendertermine einzwängen; im Gegentheil, eine unbeschränkte Terminlosigkeit zählt oft zu den Gesundheitsbedingungen künstlerischer Produktion. Es wäre thöricht, nach einer Jahresfrist die Früchte so ausgereift zu verlangen, wie im Herbst die Ernte. Aber interessant und lehrreich ist es, die Wiedergekommenen von den damaligen homines novi zu betrachten und an ihren Werken die Thatsache zu konstatiren, dass sie massvoller geworden oder stehen geblieben sind. Zum Theile gehen sie der Natur mit mehr Hingabe als tyrannischer Absicht nach, und zwar sehr zu ihren Gunsten, zum Theil verlieren sie, sobald sie die Uebertreibungen unterlassen, das Einzige, was Aufmerksamkeit an ihnen erregte: z. B. Paul Schroeder aus Hamburg, der im vorigen Jahre die gemeine Deutlichkeit der bäuerlichen Kleinbürger in grellen Farben und greller Beleuchtung darstellte, und dessen Kunst stückweise die entstellende Wirkung eines Mikroskops hatte, geht bei seinem diesjährigen Bilde «Die Mutter», das eine Familienscene in der Küche darstellt, zwar etwas ästhetischer vor, beweisst aber, dass das Interessante an seinen vorjährigen Werken nur das Masslose war.

Auch Fritz Strobentz hat seine Mittel gemässigt, und wenn er mit seiner Geschicklichkeit mehr Wahrheit und mehr Anmuth auszudrücken verstände, könnte er den Modernen rechte Ehre machen. Auf seinem letzten Bilde «Der Besuch» merkt man den Frauen im ländlichen Nationalkostüm die Modell-Pose wohl an, und so warm und echt auch die Sommersonne auf sie scheint, sie sehen wie maskirter Besuch aus, der das Ende der Sitzung ungeduldig erwartet.

Szymanowski, dessen vorjähriges Kolossalbild «Das Gebet» ein Effektstück war, beschränkt sich dieses Mal zu seinem Vortheil auf die Darstellung eines polnischen Webers, ein lebenswahres, kleines Bild in engem Rahmen.

Auch Dettmann sucht dem Inhalt wie der Form wieder gerechter zu werden. Er scheint sich zu erinnern, dass sein erster grosser Erfolg von einem Bilde ausging, das weniger durch seinen genialen Wurf als durch seinen einfachen festen Bau und seinen seelischen Ausdruck anzog. Das war sein «Verlorener Sohn», der durch die Empfindung, welche von der Technik einheitlich und packend übermittelt wurde, triumphirte. Sein diesjähriges Triptychon, das drei Volksliederverse illustrirt, hat in der Farbe etwas Kaltes, Majolikahaftes und reicht nicht über den Illustrationswerth hinaus. Sein bescheideneres Plein-air-Bild, das einen sonnenbeschienenen «Angler» im Kahne darstellt, seine sonnige «Ernte» und sein Aquarell «Langeweile» haben künstlerisch eine höhere Bedeutung.

Heinrich Zügel. Morgen.

Adolf Hoelzel bleibt mit seinen Dachauer-Darstellungen immer naturgetreu. Aber trotz der beharrlichen Beobachtung und der gewandten Mache hat er die Seele der Natur noch nicht entdeckt. Er sieht nur ihr Aeusseres ganz genau, ihrer Stimmungssprache kommt er nicht bei und er kennt seine Bauern nicht besser als ein guter Photograph. Seine Auffassung ist nicht im Stande, dem Alltagsleben einen inneren Klang zu geben.

Das sind nur einzelne Beispiele für die Reihe der nach Jahresfrist Gemässigten. Ihre freiwillige Beschränkung, die wohl die Frucht einer tiefer gehenden Einsicht über die



Leopold von Kalckreuth pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Das Alter.





Richard Riemerschmid. Landschaft.

Grenzen der Kunst ist, verspricht eine gute Zukunft: Der Most will Wein werden.

Wenn sich die Stürmer des vergangenen Jahres durch die extremen Darbietungen jener ersten Ausstellung überzeugen liessen, dass Naturwahrheit nicht Reizlosigkeit oder Hässlichkeit bedeutet, dass das Malerische im Kunstwerk doch mehr sein muss als eine Farbenskala, dass das Vernachlässigen der Zeichnung sich unausbleiblich straft, — so sind sie auf dem besten Weg zu einem wahrhaft künstlerischen Ziel. Dann werden sie das Publikum nicht mehr abschrecken, sondern anziehen und — allmälig erziehen.

Zu den Probierern, die noch im Unklaren sind, zählt Hans Borchardt, der in seinem «Winterabend» und in seinem «Lesenden Mädchen» die Effekte aus dem Reich des Halbdunkels festhalten will. Fritz Stahl versucht in derselben Richtung eine Abendscene aus dem Jardin de Paris zu malen, Fritz Hass aus München und Hermann Pleuer aus Stuttgart kommen der Darstellung des Abendlichts am nächsten. In dem Hass'schen Gemälde «Der Abend» sitzt das liebende Paar in der Nähe des leeren Masskrugs im Freien, die schmucklose Scene tritt plastisch aus dem Halbdunkel hervor. In dem «Abschied» Pleuer's, der auch «der letzte Kuss im Treppenhaus» heissen könnte, ist das Farbenspiel, welches sich in der Skala von Schwarz und Blau bewegt, fein durchgeführt. Das Weiche und Schleierhafte der Dämmerstunde ist in beiden Gemälden gut veranschaulicht.

Die Reihe der beharrlichen Extremen eröffnet Ludwig von Hofmann mit seinem «Verlorenen Paradies», «Frühling» und «Am Scheideweg». Wie sehr man auch an Hofmann die theilweise feine Zeichnung, den Ausdruck der einzelnen Gestalten, wie den seiner Eva, schätzen mag, die koloristischen Valeurs und die poetische Erfindung seiner Bilder halten nur der Anforderung einer dekorativen Wirkung Stand. Hunderte von Malern haben ebenso componirt, haben besser gemalt als er und zu dem Ziele ihrer Farbenharmonie nicht solche Gewaltsakte angewandt, wie die Anbringung hochrother Baumstämme in seinem «Paradies» und die geschmacklose Umfärbung des Himmels auf seinem Bild «Am Scheideweg». Und das Paradies gibt volle Gelegenheit, eine Grenze einzuhalten, der märchenhafte Garten Edens eröffnet der künstlerischen Phantasie den weitesten Spielraum und für den nothwendigen rothen Farbenpunkt gibt es natürlichere Objekte als Baumstämme. Wenn das Phantastische unschön und lächerlich ist, muss es sich das Nein der Logik und der Aesthetik gefallen lassen. Die Poesie der Hans Thoma'schen Bilder dürfte Ludwig von Hofmann manche Lehre geben. Sie schmückt den «Sämann» mit derselben Natürlichkeit, durch welche die «Heilige Caecilia» anzieht, und wir finden sie in seiner «Idylle», in seinem «Stillen Bach» und in seiner



Ludwig Dill. Ponta San Andrea in Chioggia.

«Märchenerzählerin» wieder. Sie steigt als Stimmungsmacht aus den Bildern heraus, und keine Farbe drängt sich als Selbstzweck auf.

Julius Exter liefert den Beweis, wohin die Irrlehre der Farben-Anarchie führt. Sein Triptychon «Adam und Eva», welches die Geburt Eva's, die Versuchung und das verlorene Paradies darstellt, ist ganz unerfreulich. An dem grossen Bilde ist kein Vorzug herauszufinden, der seine Mängel einem erreichten Höhepunkt unterordnen würde. Nur die Schwertlilien im Vordergrund sind anerkennenswerth. Sie kommen mit ihrem natürlichen Blau dem «Exter-Blau» entgegen. Exter's frühere kleinere Vorwürfe, wie die «Welle», versprachen weit mehr, als seine grossen Bilder bis heute halten.

Wilhelm Dürr ist es dieses Mal nicht gelungen, den Einklang zwischen seiner koloristischen Neigung und Fähigkeit und seinem künstlerischen Ziel zu erreichen. Den Aepfelvorrath, der die Hälfte seines umfangreichen Stilllebens einnimmt, hat er meisterhaft gemalt. Das Roth der aufgehäuften Aepfel glüht und gibt die materielle Qualität der Frucht verblüffend wieder. Aber zu diesen Musteräpfeln setzt er eine unmögliche Obstfrau. Kopf und Kleid gleich krankhaft gefärbt, — ein Opfer des Farbenakkords. Hofmann, Exter, Dürr, diese hervorstechenden Erscheinungen unter den Koloristen, stehen nicht allein. Sie haben Mitläufer und Nachfolger. Sie scheinen aber die Stärksten zu sein und finden vielleicht noch das Gleichgewicht zwischen ihrer unausgeglichenen Farbenanschauung und der hohen Lehre, welche die alte ewig neue Natur und die alte ewig neue Kunst ausgeben. Sie sehen ja auch in diesem Jahre Einen, der an diesen Quellen gross geworden ist, Boecklin, den Einzigen, in ihrer Ausstellung. Sie haben die kostbare Gelegenheit, die Farbenpracht seiner «Kreuzabnahme», seiner «Diana», seines «Triton», seines «Selbstportraits» und seiner «Landschaft» zu bewundern. Welche Fülle und welches Mass! Hans Thoma erzählt mit Vorliebe, wie er eines Tages in der alten Pinakothek in München Boecklin begegnete und ihn mit den Worten begrüsste: «Na, Sie hier?» «Ja», meinte er, «das ist der einzige Ort in München, wo man keine Maler trifft.» Diese lachende satirische Bemerkung ist nicht ohne Tendenz für Alle, die Boecklin nachstreben, ihm, der mehr rückwärts als vorwärts in der Kunst schaute, wenn er etwas lernen wollte. Ihn sollen die phantastischen, noch nicht gebändigten Koloristen betrachten und sich seiner Lehre erschliessen.

Für die ehrlichen Naturalisten enthält die Secessions-Ausstellung stattliche Summen heimathlicher Bilder zum Muster. Dill, Schoenleber, Zügel, Weishaupt, Buttersack, Peter Paul Müller, sie Alle sind durch hervorragende Leistungen vertreten. Dill's «Ponte San Andrea, Chioggia» wurde durch den Ankauf für die kgl. Pinakothek verdientermassen geehrt. Die Naturanschauung eines ehrlichen, kräftigen Menschen kommt in seinem Gemälde zum wuchtigen Ausdruck. Dieses Wasser kann man befahren, diese Brücke verträgt Lastwagen, diese Luft füllt die Lungen, — so ist es.



Gustav Schönleber. Punta da Madonnetta.

Schoenleber's «Punta da Madonnetta» hat den gleichen Gehalt an Naturwahrheit und doch durch den Vorwurf und die Schoenleber'sche Individualität eine andere Darstellung.



Adolf Hölzel. Nach Sonnenuntergang.

Heinrich Zügel excellirt wieder in zwei Gemälden: «Die ersten Sonnenstrahlen» und «Morgen» in der Darstellung der Natur, der Schafe und des Schäferhundes. Seine Bilder sind so luft- und lichtreich, dass die Wärmegrade bestimmbar scheinen.

Vict. Weishaupt's «Thierstück» bestätigt seine Stellung als Thiermaler. Buttersack's «Torfmoor im Frühling» hat starke und doch diskrete Töne. Peter Paul Müller's «Herbstsonne» und «Dämmerung» sind Werke eines auserwählten Landschafters. Alle diese Stützen der Secession leisten in der Naturdarstellung unbedingt Hervorragendes.

Neben ihren deutlichen, klaren Bildern, auf denen das Geheimnissvolle und Phantastische keinen Platz findet, verlieren die poetischen Landschaften keineswegs an Wirkung. Sie sind da, um die Ungläubigen zu überzeugen, dass das Publikum immer noch die Melodie im Bilde sucht, liebt und kauft!

«Die Abendstimmung» G. Flad's, die schon das Ornament des Verkaufszettels trägt, scheint das Lied zu illustriren: «Goldene Abendsonne, wie bist du so schön!» Eine Reihe niederer dörflicher Hütten, die rothen Dächer, Bäume, Thiere, Weg — Alles ist vom Abendlicht vergoldet.

«Der Sommertag auf Gothland» von Otto Strützel gibt mit aller Poesie auch das Klimatische, das Charakteristische jener fremden Natur wieder und zwingt in ihre Sphäre.

«Der Frühling» und «Nach dem Winter» von Otto Reiniger, dessen Goldton immer wieder erfreut, die breit aufgefasste Riemerschmid'sche «Landschaft», welche mit einer sympathischen Frische die Vornehmheit alter Werthe verbindet, die «Villa am See» und das «Landhaus» von Benno Becker, die liebliche «Wandererinnerung» von Edmund Steppes, sie fallen alle in die Gruppe der poetisch angeschauten Natur.

Gotthard Kuehl's «Rothe Dächer», das sonnenbeschienene Interieur seiner «Brauerei», sein Interieur von Lüdingwort, «Der Obstgarten» von Hugo König, «Die unangenehme Nachbarschaft» von Hubert von Heyden, «Der Bauerngarten» von Hans Hermann, «Die Schwanthalerstrasse» von P. W. Keller-Reutlingen, sie sind wahr und anmuthig, wahr und koloristisch.

«Die Schwanthalerstrasse» im Abendlicht löst eines der schwierigsten malerischen Probleme in so harmonischer Weise, dass die künstlerische Leistung nicht erarbeitet, sondern gewonnen scheint und der Reiz der Betrachtung nicht einen Augenblick durch den Gedanken an die Mühseligkeit der Arbeit gestört wird. Das ist eines von jenen seltenen Bildern, welche keine Effekt-Anekdote mit Pointe vortragen und doch durch das breite Stück Leben, das sie schildern, Geschichten über Geschichten erzählen. Es ruft dasselbe Gefühl hervor, das eine lebhaft bewegte Strasse in uns erweckt, das laute Gefühl, wie viele Romane sich in diesem Menschengewühl begegnen.

Zu den poetischen Bildern auf dem Gebiete der Legende zählen in erster Reihe «Der Mondschein» von Albert Keller, «Die heilige Cäcilie» von W. Volz, «Die Madonna» von Hugo König, «Noli me tangere» von F. v. Uhde.

«Der Mondschein» von Albert Keller überragt seine zwei Gemälde «Herbst» und «Kreuzigung» an künstlerischer Vollendung. In den beiden letzteren bleibt die Absicht, trotz grosser Schönheiten im Ton, zu sehr an der Oberfläche der Erscheinungen haften und verräth Zweck und Mittel. Die Märtyrerin im Mondschein ist ein harmonisches Kunstwerk. Ihr schöner Körper zeigt zwar keine Spuren ihrer Leiden, sie scheint vielmehr zur Luna ohne Kreuz auserwählt. Der Künstler, der so den Mond scheinen lassen kann, sollte einmal sein weiches, schmeichlerisches Licht einer genussfrohen Olympierin oder einer schönen Erdenfrohen gönnen. Alb. Keller's Künstlerschaft interessirt immer und reizt oft zur vorwurfsvollen Frage, warum er mit seiner Begabung so selten das Ganze seiner Schöpfungen in allen Theilen gleichwerthig gestalten kann. Es bleibt trotz allem koloristischen Reichthum stets ein fraglicher Rest, der die vorhandenen Vorzüge auseinanderreisst . . .

«Die heilige Cäcilie» von Wilhelm Volz hat den Zauber eines Märchens. Die Farbeneinheit ist nicht ganz erreicht, sie ist von einigen kalten Tönen unterbrochen, aber der Geist des Ganzen hält die poetische Wirkung dennoch zusammen.

Die Hugo König'sche «Madonna» ist für den Altar geboren, so zart und seelenrein wie sie der Kinderglaube der Menschheit sieht und wie sie von der Kirche und der Kunst geheiligt wird. Sie ist nicht mit den Uhde'schen Maricen verwandt, die nicht nur aus dem Volke kommen, sondern im Volke bleiben.

In dem diesjährigen Bilde Uhde's «Noli me tangere» wird die Idee von der Ausführung im Stiche gelassen. Die Gestalt der Magd lässt ganz gleichgiltig und der Heiland erhebt sich nicht über den Modelltypus hinaus. Das sympathischste Moment im Bilde ist das Licht, das auf den niedern Dächern der Häuser spielt. Vielleicht zeigt es Uhde den Weg in die Hütten, in welchen er als praedestinirter Proletariermaler, der als solcher auf die Heiligenscheine verzichten könnte, seine rechten Modelle fände.

Der Ankauf seines «Noli me tangere» für die Pinakothek gilt wohl dem Uhde'schen Namen, nicht der betreffenden Einzelleistung. Seine unbestreitbar grosse Begabung fand in früheren Bildern, besonders in dem unvergessenen «Abendmahl» einen weit stärkeren und harmonischeren Ausdruck. Es ist wohl nur ein merkwürdiges Spiel des Zufalls, dass dieses sein bestes Werk noch nicht den Weg in eine Gallerie gefunden hat.

Gotthard Kuehl. Brauerei.

Während Uhde dieses Mal die Kraft zur Verbindung der Legende mit dem Volksleben versagte, gelang es dem Grafen L. von Kalckreuth in einfacher Grösse, ohne Zuziehung der Bibel, ein rührendes Werk zu schaffen. Er nennt es «Das Alter». Zwei alte Bauernfrauen sitzen in der Abendstunde auf der Wiese. Es sind zwei grobknochige, abgearbeitete Gestalten, vom «ewig Weiblichen» im guten Sinne liess die harte Lebensarbeit Nichts übrig. Die Eine sitzt tiefgebeugt, sie scheint stumpf, arbeits- und glaubensmüde. Die Andere wendet ihren Blick nach oben, als wolle sie sich an Jenseitsgedanken aufrichten. — Dieses Gemälde erweckt etwas von der klassischen Doppelwirkung «Schrecken und Mitleid». Das sind zwei Gestalten, die durch den Zug Millet'scher Einfachheit und Grösse Mitgefühl fordern, im Frohndienst armgebliebene Naturprodukte, die im Gesichtsausdruck etwas



Hugo König pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Madonna.



vom Thiere tragen, das sein ganzes Leben Tag für Tag in einen schweren Pflug eingespannt war.

Von diesem Werke zum Stuck'schen «Krieg» ist für die Empfindung kein allzu weiter Schritt. Dort wie da führt die Kunst eine mächtige Gefühlssprache. Der «Krieg» ist das grosse Bild der Ausstellung, eine Ueberraschung und ein Gewinn für die Welt. Nicht, dass der symbolische Gedanke original wäre. Unter den Künstlern, die ihn in ähnlicher Weise auszudrücken versuchten, steht der unvergessene Rethel obenan. Aber diese Thatsache thut dem Werke Stuck's keinen Eintrag. Denn Stuck fand eine neue, er fand seine Sprache für den Gedanken. Die Farbengebung dieses Gemäldes ist von einer mystischen Poesie. Im Hintergrund die rothe Gluth der brennenden Städte, im Mittel- und Vordergrund das Leichenmeer, über welches das ermattete Pferd mit dem unheimlichen, höllischen Reiter auf dem Rücken hinwegtrabt. Unwillkürlich hört man die Verse:



Max von Schmaedel. Heimatlos.

Er wirft in die Städte den glühenden Brand,
Er zertritt die blühenden Auen,
Er tödtet im Kampf für ein armes Stück Land:
Die Männer, und tödtet die Frauen.

Die Männer, sie fallen durch's eiserne Schwert,
Die Frauen verkümmern im Herzen,
Sie weinen sich krank am vereinsamten Herd
Und sterben an tödtlichen Schmerzen.

Ihn aber erschüttert kein Weh und kein Blut,
Er will seine Menschen zertreten,
Die dürftigen Menschen, so dumm und so gut,
Die Kinder im Kämpfen und Beten.

Sie glauben noch immer, sie führten den Krieg,
Sie hätten zu nehmen, zu geben,
Sie rufen nun schon seit Jahrhunderten «Sieg»
Und schenken dem Wahne ihr Leben.

Der Krieg schleudert weiter den glühenden Brand,
Er zertritt die blühenden Auen,
Er tödtet im Kampf für ein armes Stück Land
Die Männer, und tödtet die Frauen.

Franz Stuck's Krieg bedeutet für ihn selbst einen neuen künstlerischen Sieg, da er sein malerisches Können auf einer vorher noch nicht erreichten Höhe zeigt. Er predigt aber auch den einseitigen Koloristen, dass man farbenreich und sinnreich, künstlerisch und gefühlsgerecht zugleich sein kann und dadurch die Macht verstärkt.

Das Potpourri einer Gemäldeausstellung zwingt bei einer noch so planvollen Besprechung, wenn sie in der Gesammtübersicht keine beträchtliche Lücke lassen will, zu einem Harrassprung; von dem Stuck'schen Werk mit seiner epischen Grösse findet sich schwer ein Uebergang zu der Gruppe, die wir unter dem etwas veralteten Namen Genre zusammenfassen könnten. Der Modernste unter ihren Darstellern ist wohl Joseph Block. Seine drei Bilder, «Eine Frage», «Ein Akkord» und «Der neue Herr» erzählen in malerischer Weise kleine Geschichten. «Die Frage» richtet Er an Sie, unter dem so beliebten Lampenschirm scheint ein Ja von ihren Lippen zu kommen. «Den Akkord» schlägt Er auf dem Flügel an, Sie hört wehmüthig zu, so, als ob sie schon von Dissonanzen wüsste. «Der neue Herr» ist der Reservelieutenant, der die Herrschaft des Vaters in der Fabrik antritt und den im Dienst ergrauten Prokuristen mit Herrschermiene empfängt, — ein Einakter aus dem sozialen Kampfgetriebe. Die Block'schen Bilder erzählen viel und fein, in leisen Farben, im modernen Stil der abgerissenen Sätze und Gedankenstriche.

Ernst Oppler sucht die ähnliche Weise, er gibt einer schönen Sentimentalität einen malerischen Ausdruck. Seine zwei Bilder «Erinnerungen» und «Nachdenklich» fesseln das Publikum, durch diese ihre Gefühlssprache ebenso Schmaedel's «Heimatlos»,

Robert Haug's «Ueber der Stadt», Paul Höcker's «Decke eines Speisesaals». Höcker's lustige Bajazzigestalten, die beim fröhlichen Mahle sind, erfüllen Alles, was der Besteller von einer heiteren Dekoration verlangen kann. Die Anmuth der Gesammterscheinung lässt, sobald die Aufgabe in die Sehweite des Plafonds gerückt ist, die Tiefe nicht vermissen. Sie ist weniger bei dem Märtyrerkopf Höcker's «Superavit» zu entbehren; durch diese Patina dringt keine Seele. Das Meisterwerk Höcker's ist sein «Zimmer». Wie das Grün und die Sonne zum offenen Fenster hineinleuchten, wie das altmodische Möbel und all' der Hauskram von Anno dazumal gemalt ist, das athmet das Behagen jener fernen Zeit, dieses Zimmer ist nicht leer, die Stimmung belebt es alsbald mit seinen stilgerechten Eigenthümern. Lang, lang ist's her . . .

Den Humor in der Kunst vertritt Arthur Langhammer in seinem «Heiligen». Die drollige Waldscene ist voller Leben und Lustigkeit, Licht und Farbe. Durch Lustigkeit, Licht und Farbe zeichnet sich auch das kleine Bild von Ad. Hengeler, «Der Dichter», aus. Die Landschaft leuchtet in der Sommersonne, der arme Mann erwartet bei diesen Graden die Muse, die Tinte vertröpfelt, das Hirn ist in Spannung, und die hohe, spröde Dame will offenbar nicht kommen. Originell und farbig ist der «Schatzhüter» desselben Malers, ein märchenhaftes Thier aus dem Geschlecht der Lindwürme. Recht malerisch in seiner Anspruchslosigkeit, und recht heiter ist auch das Bild der zwei «Lieblinge» von O. Beggrow-Hartmann, — ein Bauer sieht seinen rosarothen Ferkeln bei der Fütterung zu. Zu den humoristischen Vorwürfen, wie zu den Portraits dürfte das «Atelierbild» von Heinrich Kley in Karlsruhe gerechnet werden. Da steht sie in der engen Werkstatt, eine Jüngerin der Malkunst. Sie ist nur vom Rücken aus sichtbar, aber ein Blick auf diese Rückansicht genügt, um festzustellen, dass sie weder schön, noch eitel, noch reich ist. Sie ist nachlässig angezogen, starrt sinnend auf die leere Leinwand, die vor ihr am Boden steht und wartet auf die Inspiration wie der Dichter von Hengeler: Ob sie wohl kommen wird?

Unter den Portraits in der deutschen Abtheilung steht das «Selbstportrait» L. Samberger's obenan. Es ist das Selbstständigste und Vollkommenste von Allem, womit er bisher auftrat. Die Charakterisirung des Kopfes ist mit seiner kräftigen Schrift fein ausgedrückt und kommt als absolute Lebenswahrheit ohne Retouche zu voller Geltung.

Neben ihm muss das «Portrait» des Landschafters Stäbli von Ernst Zimmermann als ein ausgeglichenes Meisterwerk dieses bedeutenden Künstlers hervorgehoben werden.

Ein Damenportrait von W. Dürr, ein anmuthiges «Kinderportrait» von E. Schultze-Naumburg, ein «Portrait» von Joseph Block und das Portrait Block's von seinem begabten Schüler Fritz Alexander verdienen noch der anerkennenden Erwähnung. Von jedem Einzelnen liessen sich die verschiedensten Vorzüge konstatiren und an dem Alexander'schen Bild dürfte die Kritik nicht ohne die Mahnung vorbeigehen, die Beschränkung zu erstreben, welche den Meister ausmacht. Zu den Portraits, und zwar zu den sehr interessanten wären allenfalls noch der «Orgelspieler» von Hugo Vogel und auch «Die Dämmerung» Ludwig Herterich's einzureihen. Die junge Dame, welche am Spinett träumt, ist ganz von grünem Licht umflossen. Es steht ihr gut und feierlich, und trotz der Empfindung, ein Beleuchtungsapparat hinter der Coulisse diene einem Experiment, werden wir von der harmonischen Lieblichkeit dieser Erscheinung angezogen.

Weit einfachere und die vorzüglichsten Portraits in der Secession haben die Schotten geschickt und zwar Edmont Walton, John Lavery und James Guthrie. Das sind Charakteristiken von Persönlichkeiten und zugleich künstlerische Thaten.

Dieses «englische Mädchen» von Walton, das in die nur wenig abgestuften matten Farben eines dänischen Handschuhs gekleidet ist, wie steht sie da als ein Typus der schlanken Miss aus London. Ein gelblicher Hintergrund ohne einen fremden Ton genügt dem Maler, er hat keine Umwege, keine Effekte zur Wirkungssteigerung nöthig. Alle Werthe bietet er in puritanischer Einfachheit dar. Bis zu welchem Grade der Einfachheit sich die Kunst Walton's wagt, tritt in seinen Aquarellen zu Tage. Es sind plastische, vollgiltige Bilder, und wenn man näher hinschaut, lacht und staunt man über das kindlich scheinende System einfacher Contourenzeichnung, über die direkte Verwendung des grauen Pappendeckels, der bald zu einer Strasse, bald zu einem eleganten Ueberzieher, ohne jede Veredlung, dient. Nach dieser Erkennungsscene der primitiven Mittel, welche fast nur aus Umrissen bestehen, tritt man zurück und sieht zum zweiten Male, dass die Bildwirkung wenig zu wünschen übrig lässt.

Auch gross durch Einfachheit, Wahrheit und Geschmack sind die «Portraits» Lavery's und Guthrie's alle frei von jeder schönfärberischen Konzession und alle fein in ihrer Art.

Mit ihnen verglichen verlieren die Hubert Herkomer'schen Leistungen in der Oelmalerei. Der gelbe Ton, der in den jüngsten Jahren seinen Bildern anhaftet, schädigt ihre Frische. Sein «Bureau der Direktoren» ist, was die technische Leistung betrifft, gewiss ebenso hoch zu taxiren, wie seine Landsberger Gemeinderathssitzung von 1893. Aber die Gruppirung ist plumper, die Farbe gelber, die Gesichter des ganzen Ensembles sind so gleichartig im Ausdruck, sie haben alle einen Familienzug der Selbstzufriedenheit, der dem Zuschauer ihre behaglichen Verhältnisse, ihren wohligen «standard of life» verräth, ihn aber langweilt. Herkomer's zweites grosses Bild dieser Ausstellung, «Auswanderer bei der Ankunft in Castle Gardens» ist aus älterer Zeit und kann bei der heutigen Beurtheilung dieses grossen Künstlers nicht in Betracht kommen. Solch' ein Massenprodukt würde sich ein Herkomer nicht zumuthen, er zöge sich damit den Vorwurf der Kraftzersplitterung und Kraftverschwendung zu. Man muss nur seine grosse Serie der ausgestellten Zeichnungen sehen, um sich von Neuem zu überzeugen, wie enorm viel Herkomer kann.

Die Gemälde F. Brangwyn's aus London, «Sanct Johannes der Täufer», «Gold, Weihrauch und Myrrhen» und «Die Ziegenhirten» weisen eine Reihe imponirender malerischer Qualitäten auf. Dieser Maler sucht mit einer eigenen Technik seine Anschauung festzuhalten. In seinen «Ziegenhirten» befreit er sich von dem schweren braunen Ton und bei dem richtigen Abstand geben die satten rothen Farbenflecken die Erscheinung artikulirt wieder. Seine beiden weiteren Werke erfreuen trotz aller berechtigten Einzelkritik durch ihre feinen Farben-Akkorde das Auge.

John Lavery. Portraitgruppe.

Die Schotten sind wieder durch ganz hervorragende Landschaften vertreten. David Gauld bietet in seiner «Landschafts-Studie mit Ziegen und Kühen» und in seiner «Landschaft mit Kalb» ganz Ausserordentliches. Das ist dieselbe Lebenswahrheit, wie bei den kräftigsten deutschen und holländischen Thiermalern und doch in einer ganz neuen, anmuthigen Weise. Er macht den Eindruck, als ob er mit der Feinheit der Corot'schen Naturempfindung seine Vorwürfe beseele. Man muss

das Gauld'sche Kalb gesehen haben, um diesen Ausdruck nicht absurd zu finden. Die zauberischen Landschaften von Macauly Stevenson verdienen die Titel, die er ihnen verleiht. «Romanze», «Idyll», «Friede», «Abendlied». Sie halten, was ihr Name verspricht. James Paterson ist im Besitz einer ebenso reichen, weichen, poetischen Ausdrucksweise. Alexander Roche stellt in matten Farben eine weite Perspektive her, ein idyllisches Land, in dem die Sonne scheint und warme Westwinde wehen. Wie ein Gobelin erscheint sein «Idyll». Seine Mädchenköpfe, «Die Tochter Maria's», «Magdalena», «Luigetta», sind so lieblich, wie seine Landschaft. H. James Whitelaw Hamilton versucht sich schon in naturalistischerer Art, in stärkeren Farben.

Wir müssen uns vor den Bildern der Schotten überzeugen, dass ihre Natur andere Farben, andere Beleuchtungen aufweist. Unsere Maler können ebenso wenig die Naturanschauung der Schotten in ihre Produktion aufnehmen, wie unsere Poesie ihre Hochlandslieder hervorbringen kann. Die Schotten lehren nur mittelbar, sie beweisen laut und eindringlich, wie gross die Landschaftsmalerei durch das Erfassen der Heimath werden kann. Sie wirken nur so stark durch das eigenartige Gepräge, das in der Echtheit ihrer Anschauung beruht. Und diese Echtheit muss geschaut, gefühlt, im inneren Zusammenhang erobert und Eigenthum geworden sein.

Das Anpassungsvermögen der Deutschen, das dem leicht urtheilslosen Enthusiasmus für das Fremde entsprungen ist und durch die internationalen Ausstellungen gemehrt wurde, hat grosse Gefahren. Die Wirkung eines starken, fremdartigen Eindrucks ist jedesmal falsch angewandt, wenn er zur selbstvergessenden Nachahmung wird. Er soll im Gegentheil zur Prüfung des eigenen Besitzes anregen und zur Hebung der Selbstkraft führen. Nicht, dass damit die engherzige Regel ausgegeben werden sollte: male, wo Du geboren bist; nein, aber: male, was Dir aus freier Wahl, in freiem Entzücken heimisch ist. Es gibt Deutsche, die allein für die italienische Landschaft begeistert sind, sie immer wieder aufsuchen, malen und in gutem Sinne als Künstler naturalisirte Italiener werden. «Ubi bene, ibi patria» könnte man in diesem Falle und zur Nutzanwendung in den Satz übertragen: Eine Natur, in der Du ganz zu Hause, von der Du ganz gewonnen bist, sie wirst Du gut malen. Das Lebendige allein hat das Privilegium der internationalen Wirkung.

Wieso haben die Holländer eine so ausgiebige, immer neues Leben erzeugende Tradition? und vermöge ihrer den internationalen Beifall und den internationalen Markt? Weil sie den Vorwürfen ihrer heimathlichen Natur, in den verschiedensten Variationen, immer treu bleiben, sie ganz kennen und ihre volle Eigenart darstellen. Wenn man den holländischen Saal in der Secession durchwandert, so kann man sich dem Eindruck der Harmonie nicht entziehen. Das einzelne Bild interessirt a priori gar nicht besonders, man könnte vielleicht ruhig vorbeigehen, wenn man nicht eine zu gute Ausstellungserziehung hätte. Und sobald man stehen bleibt, halten die meisten Werke durch ihre intimeren Reize fest, zuerst Tholen mit seinem lichten Abendbild und seinem sonnigen Walde, dann Courtens mit seinem Goldglanz auf den Wipfeln. Diejenigen aber, welche diesen fesselnden Reiz nicht ausüben, zwingen uns doch, sie zu beachten und mit der Hochachtung zu grüssen, die wir anerkannt und unbestreitbar tüchtigen Menschen zukommen lassen, wenn sie uns auch nicht zum näheren Umgang animiren.

Ein Jakob Maris siegt über alle seine Landsleute in der holländischen Abtheilung. «Am Graben» heisst das Gemälde. Wie der Himmel, wie das Wasser, wie die Bäume, wie die Staffage als Ganzes wirken, das entzieht sich in diesem Falle der immer ungenügenden Wortbeschreibung vollständig. Es ist eine Farbensymphonie erster Grösse; und in dieses Konzert müsste man alle Lehrenden und alle Lernenden führen, die durchaus beweisen und bewiesen haben wollen, was unbedingt malerisch schön zu nennen ist. Sagen lässt sich das bekanntlich nicht, aber zeigen. Und wer es vor diesem Gemälde von Jakob Maris nicht empfindet, erfährt es wohl nie.

Die Vorzüge der Leempoels'schen Bilder sind für die Allgemeinheit augenfälliger. Sie verblüffen durch eine Detailmalerei, welche die Lupe verträgt und doch nicht in der Kleinlichkeit die Natur zerkrümmelt.

Weniger verständlich und noch weniger sympathisch als verständlich ist der Belgier Leon Frédéric, der aus Linien Engel baut und das Irdische mit dem Ueberirdischen mangelhaft und unglaubwürdig verbindet.

Bruno Liljefors aus Upsala bewährt sich in seinen sieben ausgestellten Nummern, «Der Wald», «Junge Birken», «Frühling im Walde», «Wintersonne», «Fuchs und Hunde», «Auerhenne», «Ziehende Wald-



Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Krieg.





Paul Höcker. Dekoration eines Speisesaales.

enten», als der laut anerkannte Darsteller der Natur und der Jagdbeute, die er in der Praxis gründlich verfolgt und beobachtet hat. Seine Landsleute Oscar Björk und Gustav Ankarcrona haben auch gute Augen und einen guten Strich.

Der Newyorker Maler Child Hassam kämpft um das «Mehr Licht» der neuen Schule und sucht den Sonnenschein eines «Hochsommertages» in seiner ganzen Leuchtkraft mit annäherndem Erfolg wiederzugeben. Er verräth französische Vorbilder.

Die jetzt aus den Pariser Ausstellungen in der Secession angekommenen Franzosen enttäuschen. Man sucht gespannt die vielversprechenden Namen und sie halten dieses Mal nicht Wort.

Amand Jean tritt nicht mit dem alten Zauber auf, Courtois schickte Mittelmässiges, das die Jury der beiden Ausstellungen wohl nur dem eingeladenen Gast abnimmt und dem heimischen Bewerber zurückweisen würde; «Die Versuchung des heiligen Antonius» von Binet ist als Ganzes unangenehm ergrübelt und erkünstelt. Die Elemente dieser Versuchung sind so ballethaft fad, die Symbole so wenig packend, dass diese Darstellung die historischen Verdienste der Charakterstärke des Heiligen zu schmälern droht. Aus einem solchen Tobuwabohu in eine stille Zelle zu flüchten, hätte nicht Ueberwindung, sondern Erquickung bedeutet. Duez «Erinnerung an den Festabend» ist schwach, Aublet's «Am Morgen» lieblich, aber wie Meissner Porzellan, Blanche bringt sich in den Verdacht, in seinem «Gast» Uhde nachzuahmen. Er setzt den Heiland zu dem Diner französischer Philister. Roll's «Erdarbeiter» stehen zu steif in ihrer Umgebung und kommen nicht zu dem menschlichen Ausdruck, der für sie interessiren würde. Das Massenbild «Ein Aufruhr im Quartier Latin» von A. E. Dinet ist ein tüchtiges Kunststück, aber kein Kunstwerk. Es macht bei aller Lebendigkeit der einzelnen Gruppen einen verblasenen, verwirrten Eindruck und die Flamme beleuchtet ein wildes Chaos.

Grösser in ihrer Kleinheit, ganz ausgezeichnet, nobel in ihrer Schmucklosigkeit sind die Stilleben von Anton Gandara. Hervorragend sind auch die Bilder «Im Hafen von Toulon» und «Abendstimmung nach dem Regen» von E. Dauphin, «Das sonnenbeschienene Dorf» von Maurice Eliot, «Die kleine Stadt am Abend» von J. C. Cazin, die lichtvollen Bilder von A. Sisley und J. F. Rafaëlli.

Die diesjährigen französischen Ausstellungen hatten schon Paris eine Enttäuschung bereitet. Der grössere Theil der Darbietungen in der grossen Pariser Arena dokumentirte ein Zurückgreifen auf alte, klassische Werthe auf Kosten der Ursprünglichkeit oder ein Uebertreiben der Experimente bis zur Sinn- und Geschmacklosigkeit. Was von dem grossen Pariser Lagerplatz jetzt nach Deutschland gekommen ist, bringt nichts Neues und regt die Gemüther nicht auf. Im Gegentheil, es bestätigt die zu oft gemachte Erfahrung, dass die Metropole des Geschmackes die künstlerischen Kräfte leicht raubbauartig verbraucht, dass sie von dem Moloch der Effekt- und Erfolgsmalerei oft bis zum letzten Rest verzehrt werden. Es ist doch erstaunlich, dass auf diesem Zuchtboden der Schönheit und der Grazie, in dieser hohen, reichen Schule der Anschauung verhältnissmässig so wenig Meisterbilder hervorgebracht werden. Einestheils lehrt diese Thatsache, dass eine Ueberfülle von Eindrücken die Aufnahmsfähigkeit der Sinne oft abstumpft und lähmend auf das Schöpfungsvermögen wirkt, anderntheils warnt sie vor dem

gefährlichen Nützlichkeitsverkehr mit dem Tagesgeschmack. Er wirbt seine Opfer durch den ersten leichten Erfolg, lockt sie, einen zweiten und dritten auf demselben Wege zu suchen und verdrängt die Forderungen einer eigenen inneren Entwicklung unmerklich, aber gründlich. Ist der künstlerische Drang nicht herkulisch stark, so stirbt er am äusserlichen Tagesgewinn im Würfelspiel des Tagesgeschmacks eines sicheren Todes. Diese Sterbefälle kommen allerwärts und immer wieder vor, aber wohl nirgends so massenhaft wie in dem Babylon Paris. Wenn die Statistik diesen stillen Ereignissen nachginge und den Talenten wie dem Genie Todesscheine auszustellen hätte, sie könnte als die vier häufigsten Ursachen die Formeln ausgeben:

am Ausstellungsfieber,
am Boulevardgeschmack,
an der Salonindustrie,
am Parteisport

zu Grunde gegangen.

Jedenfalls weist das heutige Paris die grösste Todtenliste der künstlerisch angelegten Individualitäten auf, denn um in seinem wirren Gedränge an die Front zu kommen und sich im Vordergrund zu behaupten, muss die Schöpfungsstille geopfert, muss oft der Geist drainirt und der ureigene Wille ein Sklave werden.

Sollten von den gegenwärtigen Zuständen in der Pariser Malerwelt nicht die einsichtigen Mitwissenden profitiren? Sind nicht ähnliche Zustände in kleinerem Massstabe in München vorhanden? Knebelt nicht auch da der Zwang zum Praktischen die ideellen Bestrebungen?

Jetzt, wo sich der Kleinkrieg zweier Parteien beruhigt hat, wo jede die Pflichten und die Rechte der anderen respektirt, wo beide einsehen, dass sie, wenn sie auch nicht unter einem Dache wohnen, doch Einer Sache angehören, jetzt sollte sich das Interesse aller Künstler dem grossen Krieg in der Kunst zuwenden, dem verzehrenden Krieg zwischen Brodkunst und Wahlkunst. Er zerstört das keimende Leben der jungen Talente und ist viel verhängnissvoller, viel unglücksbringender, als er scheint. Er tobt nicht zwischen zwei Parteien, sondern zwischen Künstler und Publikum.

Wer es nicht wüsste, dem könnte es durch die Ausstellungsvorstände und durch die Kunsthändler bewiesen werden. Wir sehen in den Ausstellungen nur die an dieser Versuchsstation Angekommenen. Tausende sitzen in mühevollster Noth, in tragischem Ringen um Brod und Kunst in dürftiger Zurückgezogenheit, arbeiten ohne Unterlass und können den geistigen Zusammenhang und den materiellen Austausch mit der Welt nicht finden. Sie bilden ein unglückliches, hilfloses Proletariat ohne organisirten Schutz. Den besser gewöhnten, feiner gearteten Menschen verschliessen sich alle Hilfsquellen, die der Proletarier eventuell zur Verfügung hat. Es existirt eine Schaar von Künstlern, mit welchen unberechenbare Werthe verkommen, an deren Rettung aus dem vernichtenden Daseinskampfe der besser situirte Theil der Menschheit ein eigenes Interesse hätte. Denn neben der menschlich würdigen Aufgabe fiele ihr die Chance zu, neuen, grossen Talenten und unter ihnen vielleicht einem Genie die Bahn zu eröffnen.

Die Künstler können viel eher die lang ausgedehnten Akademiejahre entbehren, als in den Anfangsjahren ihrer Selbstständigkeit die unberechenbar wichtige Stütze einer bescheidenen Unabhängigkeit. Sie ist es, die ihnen noth thut, damit sie ehrlich den ihrer Natur entsprechenden Weg verfolgen können. Es ist gut und leicht, immer von der Heilighaltung und der Pflege der Individualität zu sprechen; da heisst es wohl bei Vielen: «Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Mammon». Literarisch erfährt man nur die Fälle, in denen geholfen wurde, oder die, welche tragisch ausgingen. Von den chronisch Hoffnungslosen schweigt die Geschichte. Sie singt das Loblied des Grafen Schack, der von seinem rationellen Protektionssystem grosse Freude und bleibenden Ruhm übrig hatte. Sie erweckt das Interesse für die tragische Sorgenzeit im Leben Schindler's erst in dem noch tragischeren Moment seines jähen Endes. Um Die, welche prophyllaktische und schöpferische Hülfe brauchen, kümmert sich Niemand, bis sie in der äussersten Verzweiflung um Hülfe schreien. Die Hülfe sollte aber da einsetzen, wo die Lebenssorge wie ein eiserner Balken quer über den Weg zum Aufstieg liegt und in die Niederung der Markthallen zurückzwingt. Und wenn sich die so Geprüften zurück zwingen lassen und dem Brode nachlaufen, so finden sie oft schon alle Thüren der Käufer besetzt und sind zweifach gestraft. Sie haben Kraft, Zeit, Stimmung und Muth für Nichts geopfert.

Es wäre eine grosse That, und eine solche, die der Menschheit sichere Zinsen trüge, wenn eine Organisation versucht würde, die an Stelle der Stipendiengnade einen Kapital-Fonds gründete, aus welchem auf eine gewisse Zeit ein gewisses Fixum an begabte Maler und Bildhauer ausbezahlt würde.

Dieser Gedanke liesse sich sehr weit verfolgen. Wenn ihn die Künstler ergreifen und in einer geschlossenen Einheit, in dem System einer Selbstverwaltung von modernstem Betrieb, in die Praxis übersetzen würden, so wäre unsere wilde, von der Konkurrenz zerrissene und geschädigte Kunstproduktion in gesündere Bahnen zu lenken.

Gerade die diesjährige Ausstellung der Secession veranlasst ein tieferes Eingehen auf die vorhandenen Konflikte zwischen Kunst und Industrie, zwischen künstlerischer Hingabe und materieller Interessenpolitik. Denn namentlich die originellen Werke der Secession, die Werke, welche die Jury guthiess und in welcher die Partei der Individualität ihr Vollrecht gab, finden keine Käufer. Sie werden betrachtet, mehr angestaunt als bewundert und von den Besitzenden nicht begehrt; die Geschmacksentwicklung des Publikums steht eben nicht auf dem Niveau der Modernen. Sie fordert von der Kunst etwas ganz anderes als «ausgefallene Versuche, merkwürdige oder verrückte Experimente, rücksichtslosen Realismus und sinnlose Farbenkombination». Mit diesen Bezeichnungen fertigt das liebe Publikum die Zeugen heisser Bestrebungen und ehrlicher Irrthümer ab und bleibt im Ankaufen Denen treu, die es versteht. Hat aber ein Künstler, der in kleinen Verhältnissen lebt und von seiner Berufsthätigkeit abhängt, eins, zwei oder drei solcher Ausstellungsjahre ohne reellen Verkaufserfolg hinter sich, so kann ihm auch der Beifall der Kollegen und Kenner nicht helfen, er muss zu dem Fabrikgeschäft «nach berühmten Mustern» desertieren. Es ist unendlich schwer, das Publikum, was Bilder kaufen kann, zum Künstler hinanzuziehen. Das Publikum hat durch die Majorität und durch den Mammon das Uebergewicht und zieht beharrlich nur zu oft zu sich hinunter. Auf ein harmonisches Verhältniss zwischen Publikum und Künstler zu warten wäre verlorene Liebesmühe. Im Gegentheil: die Künstler sollten die Menge ruhig ihren mittelmässigen Geschmacksliebhabereien überlassen, sollten den Ankauf der minderwerthigen Kunstwerke als ehrlichen Geschmacksbarometer auffassen und die Anschaffung guter Kopien durch Stich und Photographie als unbedingt wünschenswerth gelten lassen. Denn das ist ein Umweg, auf dem sich die Anschauung allmälig klärt. Auf Mäcene, welche Kenner sind, kann man nicht zählen, nur hoffen. Da aber das Hoffen keine Thätigkeit und keine Hilfe ist, so wäre es zu wünschen, dass die einsichtigen Künstler zu dem aktuellen Entschluss einer Selbsthilfe kommen. Sie würde auch den Neid der Verkaufenden und Nichtverkaufenden, wenn nicht aus der Welt schaffen, doch mindern. Jeder bliebe auf seinem Gebiet sein eigener Herr und der sogenannte «Kitsch-Maler» dürfte ruhig dem Publikum sein frisches Konfekt verkaufen, während der Kunstmaler ein freier Schöpfer, in bescheidener Unabhängigkeit seiner inneren Mission folgt.

J. F. Leempoels. In der Kirche.

Wenn die Secession durch die Heraushebung des Konflikts zwischen künstlerischer Mission und äusserem Brodzwang in der Malerei die erste Parole zu einer beginnenden Lösung der sozialen Frage in der Kunst ausgegeben hätte, so wäre ihr damit ein Anrecht auf historische Unsterblichkeit verbürgt. Mit dem inneren Erfolg, den sie in diesem Jahr als repräsentirende Gruppe der neuesten Richtung in Deutschland erreicht hat, kann sie zufrieden sein. Denn sie hat ihren Anhängern die Gelegenheit gegenseitiger Betrachtung und Vergleichung

gegeben, ihren Gegnern zeigte sie ihre Kraft, ihre Fortschritte und ihre Irrthümer. Sie überzeugte sich und die anderen, dass sie den Gefahren, die Natur abzuschreiben oder die Natur zu entstellen, auszuweichen hat. Denn sie führt auf zwei falschen Wegen zu falschen Zielen. Eine self made Technik darf doch nur Mittel zum Zwecke bleiben und nicht an die Stelle der Kunst jene Geschicklichkeit setzen, von der Rapin in der Ateliersprache sagt: «cette habilité, c'est une fichue qualité». Sie ist es, die zum äusserlichen Virtuosenthum und zum Raubbau mit einem vorhandenen Spezialkönnen verführt. Jede wahrhaft künstlerische Thätigkeit wird von einem einmal angenommenen System, auch von dem System der Gesetzlosigkeit in der Technik, gefährdet. Sie bedarf fortgesetzt erneuten Aufschwungs, erneuter Lebensstoffe, erneuter Anschauungen, damit die «Seele» keinen Schaden leide, — die Seele des Kunstwerks, die kein leerer Begriff, sondern eine Macht ist. Sie ist die Grossmacht, welche die so oft aussetzende Verbindung zwischen Künstler und Publikum wie im Fluge wieder herstellen kann, die Gleichgiltigen aller Sorte plötzlich aufweckt, sehend macht und ihre Begeisterung wie ein Sieger gewinnt. Die alten und die neuen Gross-Meister beweisen unsterblich die Wahrheit dieser «Seelenlehre» in der Kunst durch ihre Werke.

Die Partei der Secession gewährt der strebenden Individualität die freieste, weiteste Bahn. Es wäre ein gefährlicher Widerspruch, wenn sie bestimmte Forderungen, eine Art Parteiprogramm auf künstlerischem Gebiete aufstellen würde. Auch auf ihrem Boden wird sich das Gesetz vollziehen: dass sich in der Kunst Jeder sein Einzelrecht auf seine ganz eigene Weise erobern muss. Wie er auch zu der Herrschaft durch seine Werke gelangen oder die gewonnene Herrschaft zu behaupten vermag, eine glückliche Erfahrungspraxis wird ihm bestätigen, dass es die Kraft der künstlerischen Individualität ist, welche die monarchischen Rechte proklamirt, erhält und die Wirkung für die Zukunft bestimmt.

Sie haben jetzt einen wahren König in dem Reiche der Kunst, Bruno Piglhein, begraben. Fünf Gemälde aus seinem Nachlass wurden in die Secessions-Ausstellung aufgenommen und dort erfüllen sie die Mission, die Zeugen seiner Grösse zu sein. «Moritur in Deo», die «Centauren», das «Frühlingsidyll», «Abdallah» und ein «Portrait», lauter Gegensätze und lauter Kunstwerke erster Grösse; die Portraits, Zeugnisse seiner Fähigkeit lebendig und in grossen Zügen zu charakterisiren, das «Frühlingsidyll», ein Lied der Lieblichkeit, die «Centauren», ein antidiluvianisches, dramatisch bewegtes Liebespaar, das uns menschlich näher tritt als alle Dutzend-Pärchen auf populären Bildern, das in seiner Natur dasteht, wie hineingeboren. Wir glauben an die Existenz dieser Centauren, denn sie leben.

Und dieser Christus! Da ist es, das irdische Golgatha, das in den Himmel ragt, das sind Wolken, wirkliche Wolken, welche die Erde verhüllen und der Engel, welcher auf das Kreuz herniederschwebt und den letzten Erdenseufzer des Menschengottes wegküsst, er hat Flügel, an die man auch glaubt, er hat die himmlische Mittlerseele, welche zwischen Gott und Menschen verbindet. Das ist ein Engel, der für den Himmel wirbt. In diesem Piglhein'schen Meisterbild deckt sich Technik und Empfindung so vollständig, dass man weder an das Eine noch an das Andere zudringlich erinnert, sondern ganz von dem spontanen Feuer dieser offenbarten Schöpferkraft hingerissen wird. Das ist keine Melodie, sondern Wagner'sche Musik, ein Meer von Harmonien und Klängen.

Trotz aller gemalten Golgatha's der Welt, das Piglhein'sche ist einzig in seiner Art; es trägt das Feuerzeichen des Piglhein'schen Genies und ist sein ureigenstes Werk. Er hätte nichts hinterlassen können, was packender die Macht der Farbenschönheit mit der Macht des seelischen Ausdrucks gepaart hätte. Ist auch sein «Jerusalem», dieses grosse Dokument Piglhein'schen Künstlerthums verbrannt, sein «Moritur in Deo» würde genügen, seine Unsterblichkeit zu verkündigen und zu erhalten.

Auch über seinen Tod hinaus wird Bruno Piglhein ein Führer der Secession bleiben. Sie wird in seinen Werken glänzende Vorbilder sehen, welche den Glauben an die Macht einer grossen, vornehmen Künstlerschaft wie ein Evangelium offenbaren.





Arthur Langhammer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Heilige.



DIE

AUSLÄNDER IM MÜNCHENER GLASPALAST 1894.

VON

FRED. WALTER.

Vor Jahren hat man bei uns über den folgenden Witzblattscherz viel gelacht: es war ein englischer Reiseonkel abgebildet, der in einem Restaurant möglichst lümmelhaft dasass, die Beine auf dem Tisch. Er hatte sich ein Beefsteak bestellt und der Kellner fragte: «Englisch?» — «Uas ist englisch?» — «Englisch ist roh?» — Erstens beurtheilte man bei uns damals noch viel mehr als heute die Engländer nach den reisenden Schneidern und Handschuhmachern, die im Sommer den Continent unsicher machen und sich um's Leben gern für Lords halten lassen und zweitens hatte man so viel wie gar keine Ahnung bei uns von der wirklichen Höhe der Cultur in Altengland und namentlich von der Vornehmheit der englischen Kunst. Sie schickten uns ja nichts über den Kanal herüber und von uns kam doch nur eine recht geringe Anzahl von Menschen zu ihnen. Seit sechs oder sieben Jahren ist englische Kunst auf unseren Ausstellungen vertreten, eine Fülle fruchtbringender Anregungen haben wir ihr zu danken, wir wissen, dass die Wiege der ganzen modernen Malerei höheren Stils in England stand, und wenn wir heute durch die Ausländersäle deutscher Ausstellungen streifen, so finden wir, es ist das Beste, das Vornehmste und Eigenartigste gewiss aus dem Insellande gekommen. «Englisch ist fein», heutzutage wissen wir es. Und das bezieht sich wahrhaftig nicht nur auf Hosen- und Paletotschnitte, auf Handschuhe und Spazierstöcke, sondern so ziemlich auf Alles, was die Höhe moderner Lebensführung bestimmt. Wenn wir überhaupt noch dazu kommen, dass im Kunstgewerbe unserer Zeit sich eine Art von Styl des 19. Jahrhunderts herausbildet, so geschieht das durch die Schule des englischen Geschmacks; und die Engländer und Schotten haben es in wenigen Jahren dahingebracht, dass unsere Maler nicht mehr das einzige Heil in der französischen Kunst suchen, sondern bessere Vorbilder in jener stammverwandten Cultur finden, die den Vorzug hat, auf eine herrliche Tradition sich zu gründen, eine Cultur, deren Entwicklung aus den Einflüssen der Grossen früher Jahrhunderte ein organischer und logischer war und heute noch klar zu verfolgen ist. In England ist seit Van Dyck die grosse Tradition der Bildnissmalerei nie ausgestorben, Dank dem Reichthum des Landes, von dem natürlich dieser Kunstzweig in erster Linie abhängt. Watts, Sargent, Ouless, Orchardson, Hacker, Herkomer, Shannon, George Reid, Guthrie, Lavery, Walton, Furse u. s. w. — welche Fülle von Männern ersten Ranges und welche Schaar von Individualitäten! Jeder ein Anderer und jeder ein Ganzer!



J. J. Shannon. Portrait des Herrn Poznanski.

Auch heuer steht im Münchener Glaspalast die englische Abtheilung thurmhoch über den übrigen Ausländergruppen. Es ist fast nichts Schlechtes darunter und sie enthält — bis auf die Schotten,



J. Ross. Beim Baden.

die nun einmal der Secession gehören — bezeichnende und werthvolle Schöpfungen aus allen Gebieten englischer Malerei.

Aus dem Portraitfach in erster Linie. Ganz glänzende Leistungen bilden, wie schon angedeutet, die Portraits des jungen Malers J. J. Shannon, namentlich das Kinderbildniss: «Ein japanesisches Bilderbuch» und das holdselige Mädchenconterfei «Eine Blüthe». Er hat ein fünf- oder sechsjähriges Mädchen gemalt, bildhübsch und von jenem vornehmen Reiz, der gerade den Kindern der Engländer in solchen Jahren eigen ist; das Mädchen blättert in einem japanischen «à la Leporello» gebundenen Bilderbuch und die lustigen Zickzacklinien der bunten Bilderreihe geben dem Ganzen eine originelle und geschmackvolle Bewegung. Und gemalt ist das so frisch und zart und farbig dazu, dass es eine Freude ist. «Eine Blüthe» ist ein junges Mädchen in Weiss, das rosenfarbige Centifolien im Schosse hält, eine typisch-englische Erscheinung, mimosenhaft zart, so rein, so schön, so hold — und nicht eine Spur von fader Süssigkeit, trotz des idyllischen Vorwurfs und trotz der gefährlichen «Stimmung in Rosa und Weiss». Das Ganze ist eben so breit und kühn gemalt, mit so markiger Kraft, dass kein Gedanke an Schwächlichkeit aufkommen kann. Ein zweites Frauenportrait lässt in der Behandlung des Kopfes wohl Shannon's ganze Kunst wiedererkennen, aber die unglücklich gewählte Toilette in ihrem brandigen Violett giebt mit dem dunklen Hintergrund zusammen keine sehr angenehme Wirkung. Ueber alles gesund ist dafür das Portrait des Geigers Herrn Poznansky; der scharf umrissene Künstlerkopf ist sehr originell in den Raum hineingesetzt. Ein Bildnissmaler von hohem Rang, der so Weitauseinanderliegendes mit gleicher Meisterschaft zu bewältigen weiss, so Zartes wie das Kind und die Jungfrau und so Markantes wie die Züge des Violinspielers!

Zwei Männerportraits von erster Qualität hat auch Sir George Reid in Edinburgh ausgestellt. Auf dem einen Bilde sehen wir einen hochgewachsenen Greis in ganzer Figur, den alten englischen Gentleman, wie er im Buche steht. In seinem gewiss absichtlich bescheidenen schwarzen Ueberrock steht dieser Mann doch vor uns wie ein Fürst, Selbstbewusstsein in jeder Miene; er hat ein Leben voll Arbeit und Erfolg hinter sich, er weiss genau die Summe seines Werthes und stellt gewiss noch heute, trotz des gebeugten Rückens, seinen Mann. Fast zu virtuos ist der neben dem Herrn stehende Stuhl mit dem Hut gemalt; dies Stillleben lenkt durch seine frappirende Körperhaftigkeit den Blick des Beschauers zunächst auf sich. Reid's zweites Bild stellt den Lord Trayner in rother Amtstracht mit Perrücke dar. Gemalt ist es nicht minder trefflich, wenn auch die einfache Grösse des erstgenannten Portraits ihm nicht in gleichem Masse eigen ist.

W. Furse bringt — lebensgross — einen Fuchsjäger zu Pferde mit seiner Meute. Im Vorjahre haben wir den Maler aus kleineren Bildern kennen gelernt, die durchweg reizend und Beweise eines ganz seltenen Könnens waren. Mit diesem Kolossalbild rückt er nun gleich in die erste Reihe der englischen Maler. Es war eine Riesenaufgabe, das Alles zu einem harmonischen Ensemble zusammenzufassen, und sie ist in hohem Masse gelungen. Gelungen ist die Erscheinung des schneidigen Reiters im rothen Rock, des Pferdes, gelungen ist die

düstere Unwetterstimmung, die sich über die Scene breitet und ganz besonders gelungen ist die Meute der schönen Fuchshunde. Das Bild wird wohl der Halle eines jener fabelhaft schönen Schlösser Englands, deren Anblick uns die ganze Romantik von Bulwers und Walter Scotts Romanen verstehen lässt, zum Schmucke dienen — ein fürstlicher Schmuck.

Vom Grössten zum Kleinsten: von Alma Tadema ist ein mit der ganzen minutiösen Geschicklichkeit des feinsinnigen Anglo-Holländers ausgeführtes Frauenbildniss da, das Abbild der Mrss. Wyllie; Harrington Mann, der sich an den Besten von den Boys von Glasgow gebildet hat, sandte neben andern hübschen Sachen den trefflichen Studienkopf einer Italienerin, der coloristisch sehr anziehend gerathen ist, G. P. Jacomb Hood zwei frische, rosige und unendlich liebenswürdige Portraitskizzen.

Stott of Oldham, der schwer zu übertreffende Meister feinen Farbenemails, ist doppelt vertreten: von ihm ist eine von ihren Nymphen betreute «Diana» zu sehen, in Zwielicht und Dämmerstimmung; die nackten Gestalten der jungfräulichen Göttinnen sind von berückendem Liebreiz. Leider hat nur die auffallend gerade ausgestreckte Göttin der Jagd und des Mondes um eine oder zwei Kopflängen zu viel bekommen. Von Stott ist auch ein grosses Flussbild «Sanfte Winde» mit einem Himmel, dessen zarte Tinten einfach wundervoll gemalt sind. Recht interessant ist es, mitten in der Reihe moderner englischer Malereien ein älteres Werk des genialen verstorbenen Frank Holl zu sehen, ein Bild kleineren Formats, das den Titel «Gewissensbisse» führt: ein alter Mann im rothen Kleid — man mag dabei an einen der berühmten Cardinäle vergangener Jahrhunderte denken, die Alles eher waren als Diener Gottes, an einen sterbenden Alba oder einen ähnlichen Mann der Heuchelei und des Mordes — ein alter Mann im rothen Gewande also sitzt einsam in seinem Lehnstuhl, bleich und fröstelnd vor sich hinstarrend und Gespenster sehend, die uns der Künstler freilich nicht mitgemalt hat, die sich aber im Ausdruck der Augen jenes Mannes spiegeln. Ein Historienbild im besten Sinne des Wortes, das seine Wirkung thut, auch ohne dass wir über die Persönlichkeit des Dargestellten genau unterrichtet sind. Dazu gibt der Purpur des Kleides mit den schwarzbraunen Tönen des Stuhls u. s. w. einen wundervollen Farbenklang.



Adrien Demont. Die Sintfluth. (Genesis IX. 13.)

Ein merkwürdiges — vielleicht das merkwürdigste — Werk des merkwürdigen Präraphaeliten Burne-Jones führt den Titel «Perseus und die Graien». DerKünstler schildert uns die Scene, wie Held Perseus — in mittelalterlicher Silberrüstung — zu den unheimlichen Graien kommt, um diesen Damen ihren Zahn und ihr Auge wegzunehmen — sie besassen zusammen nur ein Exemplar von diesen nicht unwichtigen Körpertheilen. Dadurch zwang er sie, ihm den Weg zu den Nymphen zu zeigen, die ihm Flügelschuhe und den Helm des Hades gaben, der unsichtbar machte. An dem Bilde von Burne-Jones sind nur Hände und Gesichter gemalt, das übrige ist in Metall, in ganz flachem Relief ausgeführt, die Rüstung des Helden silbern, die Kleider der Graien golden. Der Grund ist naturfarbenes Eichenholz und auf diesem sehen die ciselirten Metalltheile genau so aus wie die Goldstickereien der bekannten japanischen Paravents. Eine lateinische Inschrift in vielen Reihen stilisirter Metallbuchstaben über dem Bilde erklärt den Vorgang. Trotz der grossen Absonderlichkeit der Darstellungsart wirkt dieses Werk Burne-Jones doch absolut künstlerisch und vornehm im höchsten Grade.



René Gilbert. In der Werkstätte.

Links davon hängt ein kleines quadratisches Märchenbild von Marianne Stokes, «Der verwunschene Prinz»; eine kleine Prinzessin erblickt auf einem Baumzweig in Froschgestalt den verwunschenen Prinzen, der anscheinend eben zu ihr spricht. Die Scene athmet köstliche Naivität und echte Märchenpoesie. Nicht ganz so unfragwürdig ist das zweite, grössere Bild der Künstlerin «Schlummerlied». Zwei Engel singen im Stall zu Bethlehem die Gottesmutter mit dem Christkind zur Ruhe. Die heilige Frau schläft schon, das Kind hat noch in drolliger Neugier die Augen offen. Das harte Nebeneinander von Roth und Blau stört ein wenig, ebenso wie die absolut gleiche Gewandung und Gestaltung der beiden harfenspielenden Sänger. Man denkt unwillkürlich an das Couplet: «Ja so zwei wie wir zwei, die find't man net gleich» — vorausgesetzt, dass man mit dem schönen Lied bekannt ist.

Als vollkommen Neuer kam uns Münchenern in diesem Jahre Henry Scott Tuke, dessen «Kartenspielende Matrosen» gleich in erster Zeit für unsere Pinakothek erworben wurde. Er ist als Maler eigentlich mehr Franzose als Engländer und hat jedenfalls sein Können nicht unter dem Einflusse spezifisch englischer Vorbilder entwickelt; gewiss ist er aber ein ausgezeichneter Maler, dessen Arbeiten ebensoviel Sorgfalt als Geschicklichkeit zeigen. Diese Eigenschaften beweist er besonders auch in dem Bilde «Zum Waldbad», wo er den Körper eines nackt durch das Grün schreitenden Jünglings in vollkommener Schönheit wiedergibt. Voll sonnigen Farbenglanz ist die frischgrüne Detailstudie aus einem «Garten in Corfu» ein Stückchen lebensgrosse Landschaft, das nicht naturfreudiger und anziehender gemalt sein könnte. Den Thiermaler und Thierbildhauer John Swan haben wir schon früher als einen Meister ersten Grades schätzen gelernt, aber doch noch nie hier durch ein so grossstiliges Werk vertreten gehabt, wie seine «Maternité»: eine säugende Löwin. Ein Idyll, aber das Urbild wilder Naturkraft zugleich. «Weh dem, der uns stört», sprechen diese Augen und unwillkürlich mag einem Schauer über den Rücken rieseln bei dem Gedanken, man könne zufällig und ungeladen zu solch' einer Familienscene kommen. Schildert uns hier ein grosser Künstler eine Bestie in ihrer Mütterlichkeit mit beinahe menschlichem Ausdruck, so gibt uns Thorburn Ross in seinem Bilde «Der Kopf des Chevalier de la Bastie» mit wesentlich weniger Glück ein Bild menschlicher Bestialität. Es ist eine blutrünstige Geschichte aus dem sechszehnten Jahrhundert, deren Schlusskapitel



Lorenz Alma-Tadema pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait der Mrs. C. W. Wyllie.





L. C. Nightingale pinx.

Mai-Morgen.



da abgemalt ist, und die sich ansieht, wie eines der gräuelvollsten Kapitel aus der Mordchronik der Königsdramen. Für so viel Aufwand von Blut und Grausen ist aber der Vorgang zu nebensächlich und es ist dem Maler auch nicht gelungen, zu erschüttern, er macht blos «gruseln». Thorburn Ross kann übrigens doch noch was Besseres als solche grausige Haupt- und Staatsaktionen malen, das zeigt sein superb gemachtes und überaus naturwahres Aquarell: «Serata Veneziana». Auch ein Stück Schauder, der nur auf die Nerven und nicht an's Herz geht, ist F. Morley Fletcher's «Todesschatten». Ein Mann und ein Weib neben einander auf einem Divan, beide mit gerötheten Augen, weinend. Beweinen sie einen Todten — sterben sie selber um einem unerbittlichen Schicksal zu entfliehen? Der Maler lässt die Frage offen. Dass es übrigens nicht immer stört, wenn der Künstler dem Beschauer ein Räthsel zu rathen übrig lässt, beweist das Märchenbild des Glasgowers James Christie «Der rothe Fischer». Ein grotesker magerer Kerl von Mephistotypus sitzt am Ufer eines Teiches und angelt — Beutel mit Gold und andere Schätze. Unten im Wasser sind Nixen und Necker sichtbar. Vielleicht ist in der Heimath des Malers die Geschichte vom rothen Fischer so populär, wie bei uns die von Hänsel und Grethel, bei uns kennt man sie nicht. Aber gleichviel! Der Maler hat es verstanden, seiner Darstellung Märchenreiz zu verleihen und darum zieht sie uns an und wer ein Bischen Phantasie hat, kann sich an der Hand dieser vortrefflichen Darstellung mit Leichtigkeit sein «Märchen vom rothen Fischer» selber erdichten. Von Vielen miss- und unverstanden bleibt J. H. Lorimer's freundlich anmuthiges Familienbild «Potpourri». Das letztere Wort hat den Sinn nämlich für unsere Generation in Deutschland beinahe verloren, den es zu Grossmutters Zeiten hatte, in England freilich noch hat, wie der Maler beweist: ein grosses Gefäss, in dem man Blumenblätter sammelt und welken lässt, um die Wohnräume so ständig mit einem feinen discreten Duft zu erfüllen. Lorimer's Bild stellt die Blumenernte für den «Potpourri» in einer kinderreichen Familie dar; in Massen werden dem bauchigen Thonhumpen glührothe Rosenblätter zugetragen. Die Kindergestalten sind äusserst lieblich und hübsch. L. C. Nightingale's «Maimorgen» — eine schöne Dame, die an einem Parkteich stehend, Schwäne füttert — ist ein Bild von ganz spezifisch britischer Grazie, ein wenig süss, aber elegant durch und durch. An John Collier's «Mignon», die eben den Eiertanz ausführt, ist die überaus glücklich beleuchtete Wirkung des Lampenlichtes auf dem rothen Knabengewande zu loben. Die beiden Bilder von Robert Macbeth, «Diana» und «Hirschjagd» im Seenebel, lassen ziemlich deutlich erkennen, dass das eigentliche Gebiet des Künstlers nicht die Oelmalerei ist; dieser, ein erster Meister der Radirnadel, sieht zu viel Detail, er sieht zu «klein». Erfunden sind die beiden Werke aber sehr originell und mit grosser zeichnerischer Gewandtheit ausgeführt.

Louis Jimenez. Die Aepfel.

J. Denovan Adam hat eine Viehheerde im schott-

ischen Hochland gemalt, von ähnlicher Wucht der Darstellung und ähnlicher Düsterheit der Gewitterstimmung wie sein vorjähriges grosses Bild war; in einer kleineren Arbeit «Winterquartier» schildert er gleich gut ein Stall-Interieur. In seiner Kunst wie in der Swans lebt noch was von Landseer's grosser Art, die Natur und speziell das Thierleben zu schildern.

George Pirie aus Glasgow, der sich ebenfalls die Farbengebung der «Boy's» mit Glück zu Nutze gemacht hat, lernten wir schon im Vorjahre als ganz exquisiten Hundemaler kennen. Diesesmal brachte er ein grösseres Bild «Jagdscene» in die Ausstellung, das eine in wildester Bewegung hinrasende Meute von Fuchshunden darstellt. Der Kenner guter Malerei wie der Hundekenner findet seine Rechnung bei dieser ausgezeichneten Arbeit, die in der Bewegung jedes conventionelle Moment vermeidet und jedenfalls die Frucht scharfäugigster Beobachtung ist. Auch ein Wache haltender Hund in einer Tonne, den Pirie gemalt hat, ist eminent gesehen.

Unter den Ankäufen des bayerischen Staates ragt ein Aquarell von J. Austen Brown durch Schönheit der Stimmung und ganz eminente technische Virtuosität hervor. «Abend» betitelt es sich: eine einfache, ernste Landschaft, ein Hirt, der eine Kuh heimwärts treibt, und sich eben die Pfeife anzündet. Breitere und tonigere Wirkung wird man in Wasserfarbentechnik selten erreicht sehen. Auch in seinen Oelbildern imponirt der Künstler durch die flächige Behandlung und starke persönliche Eigenart in der Erfindung seiner Bilder, die meist recht einfache Vorgänge behandeln.

Aus dem Bereiche der Landschaft bietet die englische Abtheilung viel Gutes. Vorzügliches und zum Theil Wunderschönes. Brownlie Docharty und Alfred East sind durch Landschaften grossartigster Auffassung repräsentirt, von Davis finden wir Ansichten mit prachtvoll getonter und ebenso fabelhaft gezeichneter Ferne. David Murray mit seinem «Hampshire Heu» gemahnt fast an Castable, und sein grosses Sumpfbild, «Ein schwüler Tag», ist nicht minder schön. Von Alfred Parsons, von David Fulton, von Hunter, Leslie Thomson, J. R. Murray, Walter Mc. Adam, Paul Maitland, Robert Mac Gregor und noch einem Dutzend Anderer sind Landschaften da, von denen fast jede Einzelne ausführliche Würdigung verdiente.

So harmonisch, so gleichmässig gut und so künstlerisch durch und durch wie die Engländer ist keine andere Ausländergruppe im Glaspalaste vertreten. Die Italiener und die römischen Spanier haben eine Fülle jener wohlverkäuflichen und mit einer geschickten Spitzpinselei, die viel mehr Handwerk als Kunst ist, ausgeführten Bilder geschickt und fast Jeder gibt in seinem Bilde ziemlich genau dasselbe, was er uns schon oft



Henri Gervex. Im Zwischenakt der grossen Oper.

gegeben hat. Diese sublime Geschicklichkeit, die sich in der verschwenderischen Anhäufung kleiner Virtuoseneffektchen gefällt, imponirt auf's erste Mal, lässt gleichgiltig, wenn man eine zweite Probe sieht, dann langweilt sie und schliesslich degoutirt sie fast, weil man endlich erkennt, es stecke nicht eine Spur wahren künstlerischen Strebens dahinter. Das ist einfach eine Art Kunstgewerbe, das mit Oelfarben hantirt und bei dem die Geduld und die guten Augen die Hauptrolle spielen. Von den Italienern ist von diesem Urtheile beinahe einzig



Francis Tattegrain. Die Almosen-Sammlerinnen des Asyls für alte Matrosen in Berck-sur-mer.

Dall'Oca Bianca auszunehmen, dessen «Foglie cadenti» — Spitalhof an einem Herbstabend mit lustwandelnden alten und einer jungen Nonne — nicht nur sehr schön gemalt ist, sondern auch durch die unsägliche Traurigkeit seiner Stimmung zu Herzen spricht. Aus der Reihe der Spanier weicht natürlich José Villegas ab von den Massenfabrikanten, aber auch er, den wir im Vorjahre in der Ausstellung der Secession vielleicht als den raffinirtesten Könner seiner Zeit erkennen durften, gibt sich heuer in kleiner Münze aus.

Bei den Holländern finden wir ebenfalls Vieles, was recht respektabel ist, und Weniges, dessen Werth über die nun schon gewohnte, gleichmässige kühle Eleganz der Mache hinausginge, die wir seit sechs Jahren in den holländischen Sälen des Glaspalastes und der Secession gewohnt sind. In allererster Linie gehört zu dem Letzteren «Das Publikum bei der Revue» von Nicolas van der Waay in Amsterdam. Abgesehen davon, dass Erde und Himmel virtuose Darstellung gefunden haben, wird man selten eine Menschenmenge, bei aller Sorgfalt für's Einzelne, im Ganzen so gut und wahr gemalt sehen wie hier. First rate ist George Hendrich Breitner's Amsterdamer Strassenscene, ein Bild von frischester Kraft und gar nicht holländischem Temperament. Zwischen Breitner und van der Waay müssen übrigens irgend welche künstlerische Verwandtschaftsverhältnisse bestehen. Die Perle der holländischen Abtheilung vielleicht ist Henrik Willibrord Jansen's «Winterabend in Amsterdam»: eine von jenen interessanten Drehbrücken erscheint im Abenddunkel. Das ist herrlich gemacht, gross und wuchtig und wundervoll im Ton. Ein Damenportrait der reichtalentirten Therese Schwartze kommt dem Besten nicht gleich, was wir von dieser Malerin schon gesehen haben. Recht vieles in diesem Saale ist, wie gesagt, von jenem besseren Mittelgut, das herzlich erfreuen kann, sieht man's zum erstenmale, das aber später nicht mehr fesselt. In Holland sieht eine Quadratmeile Landes der andern gleich, eine Stadt der andern, ein Mensch dem andern, ein Bild dem andern. Die feinen Unterschiede, die doch bestehen, kann der flüchtige Ausstellungsbesucher kaum unterscheiden.

Reicher an Unterschieden ist schon die belgische Kunst, die freilich zum guten Theil der Pariser Schule entstammt. Omer Diericks' «Im Freundeskreise» darf



George Pirie. Jagdscene.

verziehen werden ». Der feuchte Weihrauchdunst in der matterhellten Kirche könnte nicht leicht besser gemalt sein. Die « Dorfschmiede », von der man die virtuos erreichte Wirkung der überhitzten zitternden Luft bewundern muss, ist von William Blair-Bruce, die « Ernte in Andalusien » mit ihrem vorzüglich gegebenen glühenden Sonnenschein von Gonzalo Bilbao, einem Spanier; das wundervoll charakterisirte und nicht minder hervorragend gemalte Conterfei der « Tochter des Rajah » von Sinibaldi — lauter Nichtfranzosen!

Unter den französischen Bildern steht wohl Barrau's « Kreuzweg in Katalonien » oben an, vor Allem was Intimität der technischen Durchbildung betrifft. Dagnan Bouveret hat dem Bilde wohl zu Gevatter gestanden und auf seine Rechnung sei auch die starke Neigung zur Süsslichkeit geschrieben, die man freilich vergisst, um der zeichnerischen Schönheit und der superben Modellirung der Gestalten halber. Man braucht übrigens kein Apostel des Hässlichen zu sein, um die Anhäufung schöner Gesichter auf diesem Bilde etwas — unwahr-

man zu den sechs besten Bildern der ganzen Ausstellung zählen und es wird auch unter diesen noch ziemlich weit oben rangiren: eine Künstlergesellschaft, die bei der Lampe zusammensitzt und einem spielenden Cellisten zuhört. Seit Croyer's «Comitésitzung» haben wir kein Gesellschaftsbild von solchen Qualitäten mehr hier gehabt; das Lampenlicht, die rauchige Luft des Zimmers, die einzelnen Charakterköpfe, das Alles ist geradezu meisterhaft gegeben. Dass dieses Bild eine Medaille errang, ist leicht begreiflich, weniger vielleicht, dass die gleiche Ehre einem Frauenbildniss von de la Hoese zu Theil wurde, das gewiss tadellos korrekt gezeichnet ist, aber doch etwas zu ledern in der Farbe. Von van Leemputten ist ein Haidebild zu sehen, dessen Farbenfrische wahrhaft herzerquickend wirkt; von Verheyden eine grosse « Maschine » mit « Krabbenfischern », deren Genre schon etwas passé ist, von Willem Geets und Ernest Wante geschickt gemachte Sachen im Sinne der vlämischen Stilisten wie de Vriendt u. s. w.

Die Franzosen! Sie waren wohl, offen gesagt, kaum jemals so schwach im Glaspalaste vertreten und speziell kaum jemals so wenig französisch. Unter vielen der besten Bilder in ihrer Abtheilung stehen Ausländernamen. So unter « Eine Magdalena » von Walter Mac-Ewen: eine elegante Büsserin, die bei frühem Morgengottesdienste in der Kirche um Vergebung ihrer Sünden fleht. Der Titel, nach dem ihr verziehen werden wird, steht schon im Titel des Bildes geschrieben. Sie hat viel geliebt, darum wird ihr auch viel



Mélanie Besson. Im trauten Kreise.



Ernest A. Waterlow pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München.

Lachsfischer an der Küste von Irland.



scheinlich zu finden. Gibt es ein Land auf der Welt, wo unter fünf Frauen fünf Schönheiten sind! Ein sehr anerkennenswerthes Portrait ist Salgado's Bildniss der Malerin Virginie Demont Breton und es hat den Vorzug, uns die Genialität der hervorragenden Dame auch im Ausdruck des Abbildes erkennen zu lassen. Das Pendant dazu, das Bildniss ihres Gatten Adrian Demont, hatte der gleiche Maler im Vorjahre ausgestellt. Herr Demont selbst ist mehrfach vertreten: sehr respektabel und recht wenig aufregend; namentlich die «Sintfluth» ist ein wenig zahm, zu zahm, wenn man bedenkt, welchen herzbeklemmenden Eindruck auch schon die kleinste Ueberschwemmung macht. Und nun erst die Fluth, die Erdtheile zerstörte und ummodelte wie weichen Thon!

René Gilbert's Werkstätte eines Velocipedfabrikanten ist ein tüchtig beobachtetes und kräftig gemaltes Arbeiterbild — nur etwas gleichgültig der Vorgang. Dass auch die besten Menschen alt werden, beweist Bouguereau mit einem kauernden weiblichen Akt «Die Perle»; glatt und süss und nicht einmal mehr unfragwürdig in der Linie! Viel Grazie der Bewegung, wegen der man dem Bild fast englischen Ursprung zuschreiben möchte, ist den Figuren auf Cornillier's «Abenddämmerung» eigen. Louis Jimenez ist in seinen Bildchen zart und geschmackvoll, Detaille in seinen in Pereira-Tempera gemalten Soldatenbildern naturwahr, kräftig und sicher wie immer. Das grosse Strandbild von Francis Tattegrain lässt die wuchtige Kraft vermissen, welche die ersten Arbeiten dieses Malers ausgezeichnet hat, der einst so viel Aufsehen erregte. Am Ende ist die Müdigkeit, welche so viele Bilder ehedem bewunderter Franzosen heute kennzeichnet, doch typisch für Frankreichs ganze Kunst. Natürlich genug wäre es, dass einer Steigerung und Ueberreizung bis zur Grenze des Möglichen eine Erschlaffung folgt, eine Erschöpfung, — ein Verfall? — Wir können's ruhig ansehen, denn die deutsche Kunst ist im aufsteigenden Ast ihrer Bahn!



Die Melodie in der Kunst.

Von

Dr. RUDOLPH GENÉE.

Was man in der Musik unter Melodie versteht oder als melodisch zu bezeichnen pflegt, weiss ein Jeder, der überhaupt Ohr und Empfindung für Musik hat, auch wenn er über die musikalischen Formgesetze nicht näher unterrichtet ist. Es soll hier aber nachgewiesen werden, dass die Melodie nicht allein in der Musik, sondern in allen schönen Künsten etwas Wesentliches der Kunst ist, dass die Malerei sie ebenso verlangt, wie die Dichtkunst. Denn das was wir unter der Bezeichnung Melodie überhaupt verstehen, ist die Grundbedingung einer jeden schönen Kunst, und ohne Melodie wird jede Kunst als solche aufgelöst sein. Es handelt sich hierbei nicht um eine blosse Zeiterscheinung, um ein Modegesetz, das mit der Veränderung des Zeitgeschmackes einem andern Gesetze Platz machen kann, sondern es handelt sich um das, was seit Jahrtausenden, so lange überhaupt von Kunst die Rede sein kann, als etwas Unumstössliches bestanden hat.

Wer die neuern Musikströmungen durchgemacht und sie beobachtet hat, der weiss auch, dass eines der wichtigsten Prinzipien, die Richard Wagner für die dramatische Musik und für sein eigenes Musik-Drama aufgestellt hat, die Verbannung dessen ist, was wir bisher unter Melodie verstanden haben und was jederzeit darunter verstanden werden muss. Freilich sagte Wagner, dass er nur eine andere Auffassung von dem melodischen Elemente in der dramatischen Musik habe. Wagner

wollte durchaus und überall dem dichterischen Worte nur den erhöhten Ausdruck durch die Töne der Musik geben. Er wollte dabei wohl eine «Versmelodie» anerkennen, aber überall sollte das Orchester mit seinem Farbenreichthum an Harmonien die Herrschaft haben; das Orchester sollte die Versmelodie vorahnen und dann wieder die Erinnerung daran ausdrücken. Hieraus ergab sich nun erstens das durchgehende sogenannte «Leitmotiv» und zugleich die als neue Offenbarung verkündete «endlose» Melodie. Wenn Wagner von einer «Versmelodie» spricht, so kann er darunter nur ein musikalisches Motiv verstehen, das erst durch wiederholtes Wiederkehren erkennbar wird, — nicht aber eine durch Rhythmus, Tonfolge und bestimmten Abschluss sich charakterisirende Melodie. Was er unter Melodie verstanden wissen will, sind in seinem Musikdrama selbst nur rhapsodische Motive, und diese Motive, mit dem «Vorahnen» und der «Erinnerung», sollen die einheitliche Melodie des ganzen Musikdramas bilden. Wenn nun diese neue Theorie Wagner's auch in seinem eigenen Musikdrama durchaus bethätigt wird, so ist damit doch noch keineswegs erwiesen, dass sie für die Oper oder die dramatische Musik das einzig Richtige und das Mustergiltige ist. Die Theorien Richard Wagner's, die sein tiefes Denken und seine geistreiche Spekulation bekunden, haben nur Giltigkeit zur Erläuterung seiner eigenen Werke, aber unmöglich sind sie für die ganze dramatische Musik als bestimmend und mustergiltig anzuerkennen.

Wenn ich hier meine Erörterungen über die «Melodie in der Kunst» mit der Musik beginne, so geschieht es, weil sie der Allen verständliche Ausgangspunkt für die Folgerungen ist. Und wenn ich dabei zunächst auf Richard Wagner zu reden komme, so ist dies durch seine verkündeten Theorien begründet, wie durch seine ausserordentliche und epochemachende Erscheinung. Die ersteren wird man bekämpfen können, ohne damit die grosse Bedeutung der Individualität zu beschränken.

Ohne gewisse Kunstgesetze hat es niemals eine Kunst gegeben, so lange überhaupt der Begriff der «Kunst» sich festgestellt hat. Denn eben das, was wir als die ewig giltigen Kunstgesetze erkennen müssen, sind keineswegs Theorien, die erst für die Kunst gemacht wurden, sondern es sind die unumstösslichen Gesetze, die erst aus dem Wesen der Kunst und aus ihren Wirkungen sich ergeben haben. Die künstlerischen Formen werden stets von dem Wechsel des Zeitgeschmackes abhängig sein, und sie können mehr oder weniger durch ein hervorragendes künstlerisches Genie alterirt werden und neue Bahnen bestimmen. Aber das innerste Wesen aller Kunst wird darum doch stets unverändert und für alle Zeiten giltig bleiben, unbeschadet der Veränderlichkeit der Formen. Wir bedürfen, um dies zu begründen und um das daraus zu Folgernde klar zu machen, weder der auf unfruchtbaren theoretischen Spitzfindigkeiten beruhenden Systeme, noch der modernen philosophischen Gedanken- und Gefühlsanatomie, wie sie zur Verdunkelung der klaren Erkenntniss sich in die Kunstästhetik gemischt hat. Wir brauchen deshalb nur die Dinge an sich zu betrachten, wie sie sind, wie wir sie sehen und empfinden, und wir brauchen nur die künstlerischen Wirkungen, die auf allen Kunstgebieten aus gleichen Ursachen kommen, in ihrem Ursprung zu erkennen. Wir werden dann überzeugt sein, dass alle schönen Künste etwas Gemeinsames haben, das eben erst jeder Kunst ihr Wesen als «Kunst» bestimmt. Und zu diesem Gemeinsamen gehört das, was wir hier als «Melodie» bezeichnen wollen.

Von der Melodie in der Musik eine kurze Definition zu geben, ist nicht leicht, weil hier der Begriff vor Allem aus der Empfindung abgeleitet wird. Wir könnten sagen: die Melodie ist eine in sich abgeschlossene Form, die Anfang, Steigerung und Ende hat und die desshalb, durch natürliche, dem Ohr gefällige Modulation, durch ungestörten Rhythmus und durch bestimmten Abschluss sich unserem Ohr und Gefühl einprägt. J. J. Rousseau in seinem Dictionnaire de Musique erklärt die Melodie als «eine Folge von Tönen» (succession de sons), die derart nach den Gesetzen des Rhythmus und der Modulation geordnet sind, dass sie dem Ohr ein angenehmes Gefühl bereiten. Das gilt nun freilich von der Musik überhaupt, nicht allein von der Melodie; denn diese verlangt einen bestimmten Abschluss der Form, so dass wir empfinden: hiermit ist die Melodie (oder das melodische Motiv) beendet, — sie verlangt keine Fortsetzung. Zu dieser Definition stellt sich nun die Wagner'sche Theorie von der «endlosen Melodie» (auf die dramatische Musik beschränkt) in Widerspruch, wenn er auch in seinen Opernwerken, besonders in den frühern, die Melodie in unserm Sinne mehrfach anwendet.

Hinsichtlich der äussern musikalischen Struktur ist es interessant, dass die Form der Melodie sich fast immer in dem Zeitmaass von vier oder acht Takten bewegt. Was darüber hinausgeht, sind nur weitere

Ausgestaltungen des melodischen Motivs, aber dies Motiv selbst wird trotzdem auf jene vier oder acht Takte beschränkt bleiben. In der ältesten Musik, die noch keine Theilung in Takte hatte, wird desshalb die Melodie sich kaum bemerklich machen. Sowohl in der alten Kirchenmusik wie in den Liedern der Meistersinger, die noch keine Taktheilung kannten, bewegten sich die Töne ohne Rhythmus in gleichwertigen Längen, und ohne einen Unterschied zwischen Stamm- und Nebensilben zu machen, in der Weise des kirchlichen Choralgesanges. Bei dem im Laufe der Jahrhunderte so sehr gesteigerten und verfeinerten musikalischen Gefühl werden wir heute in den alten Singweisen die blosse Tonfolge noch nicht als Melodie anerkennen, obwohl sie es damals war. Die Melodie, wie wir sie heute verstehen, muss auch eine rhythmisch gegliederte und geordnete Form haben. Die Tonart, in der sie erklingt, muss so bestimmt ausgedrückt sein, dass die durchaus nöthigen Ausweichungen in Nebentonarten nur die angenehme Modulation bilden, zuletzt aber auf die Grundtonart, die wir in unserm Gefühl behalten müssen, wieder zurückführen.

Die vorher erwähnte Eigenthümlichkeit, dass die als eine bestimmte Melodie sich uns vernehmbar machende Tonfolge in der Grundfigur sich meist auf vier und acht Takte beschränkt, lässt sich, wie mir scheint, durch ein grammatisch-musikalisches Gesetz nicht erklären.*) Bei der Gesangmelodie wird diese Erscheinung zwar abhängig von der Versform der Sprache sein, aber sie ist nicht allein im Gesang wahrzunehmen, sondern auch in der Klavier- und sonstigen Instrumental-Komposition. Aber auch hierbei werden wir uns zu erinnern haben, dass die Musik auch als «Tonsprache» bezeichnet wird, dass also die blossen Töne ohne Worte demnach auf der Grundlage des poetischen Sprachgesetzes erklingen, indem sie das ausdrücken sollen, was die Sprache in unserm erhöhten Empfinden nicht wiederzugeben vermag.

Richard Wagner hat die Einheitlichkeit von Wort und Ton zweifellos ganz richtig empfunden, aber er hat Folgerungen daraus gezogen, welche von dem innersten Kern der Sache ihn abgeleitet haben. Seine theoretisch-kritischen Untersuchungen über das Wesen der Oper und über die Melodie in der Oper, wie er sie (in seinem älteren Werke «Oper und Drama») niedergelegt hat, enthalten in den scharfen und geistreichen Urtheilen über die Oper der ihm vorausgehenden Epochen so viel Treffendes, dass seine Darlegungen uns leicht verführen können, auch seinem ganzen System zuzustimmen. Es ist gewiss ganz richtig, wenn er — bezüglich seiner Charakteristik der Oper — zwischen der deklamatorisch richtigen Musik der älteren Oper, vor Allem bei Gluck, und der durch Rossini eingeführten Behandlung des Textinhaltes scharf unterscheidet, und Rossini vorwirft, er habe durch seine Missachtung des Textes die bei Mozart so überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichter und Musiker gänzlich aufgehoben. Während Mozart, bei dem Alles was er deutlich dem Sinn entsprechend sagte, doch in den «erfrischenden Thau seiner Musik» getaucht war, dabei seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen konnte, hat Rossini dies Verhältniss aufgehoben, indem er, ganz unbekümmert um das Verhältniss der Musik zum dichterischen Wert und Inhalt, die «absolute Melodie» zum einzig berechtigten Faktor der Oper machte. Das ist gewiss ganz unbestreitbar. Wenn aber Wagner dann folgert, dass C. M. v. Weber, der wie kein Anderer die Melodie aus dem deutschen Volksgemüth nahm, sich damit nur gegen die Charakterlosigkeit der Rossini'schen Opernmelodie gewendet habe, keineswegs aber gegen die angeblich unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama selbst, so gibt Wagner damit schon zu erkennen, dass er überhaupt eine Abneigung gegen die Melodie in der Oper hatte. Dass er dabei Mozart, vor dem er die grenzenloseste Verehrung hatte, als den herrlichen Meister anerkennt, bei dem Alles schön und doch zugleich voll dramatischer Charakteristik war, so dass bei Keinem wie bei ihm die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen habe, — so versteht man nicht recht, warum Wagner mit jedem seiner Werke mehr von diesem einzigen grossen Vorbild sich abgewendet hat, und man muss dabei zu dem Resultat kommen: Weil er seiner Natur nach das nicht konnte, was er an Mozart so liebe- und verständnissvoll bewundert, so suchte er andere Wege, als er im stärksten Gegensatz zu Rossini die Melodie immer mehr floh, indem er dafür das musikalisch deklamirende und harmonisch charakterisirende Drama einsetzen wollte. Bei aller Bewunderung dessen, was er darin geleistet hat, wird man sich doch fragen müssen, ob Wagner damit das richtige Verhältniss zwischen Musiker und Dichter wirklich hergestellt habe. Er hat die Melodie gemieden, weil sie ihn in seinem Bestreben, das Wort

*) Vielleicht ist der Musikgelehrte von Beruf in der Lage, eine Erklärung dafür zu geben.

in Ton und Harmonie zu charakterisiren, hemmte, wobei er aber doch verkannte, wie sehr gerade die geschlossene Melodie eine seelische Stimmung und Empfindung zum entsprechendsten Ausdruck bringen kann. Tausend Beispiele aus den Werken unserer grossen dramatischen Tonkünstler würden dafür zu geben sein. Dass Wagner in seinem Musikdrama sein eigener Dichter war, erfüllte ihn mit Verachtung gegen diejenigen Operndichter, die nur «dienstwillige Knechte» der Musiker sind, indem sie sich diesen ganz unterordnen. Bei einer so selbstbewussten Natur wie Wagner ist es ganz begreiflich, dass er alle seine Gesetze und Theorien aus seiner eigenen Individualität und aus den Grenzen seines Könnens ableitete, und darin liegt der Irrthum dieser in der Kunstgeschichte so hervorragenden Erscheinung.

Dies Thema erfordert eine viel zu eingehende Erörterung, als dass ich es hier, für den eigentlichen Zweck dieser Untersuchung, weiter verfolgen könnte. Gehen wir also auf das Grundthema dieser Betrachtung, auf das Wesen und die Bedeutung der «Melodie» zurück.

Wie die Musik überhaupt, so wird die Melodie in der Musik in noch verstärktem Masse eine unserm Gefühl entsprechende logische Folge der Töne verlangen, eine natürlich organische Entwicklung, die niemals — sei es durch den willkürlich unterbrochenen Rhythmus, sei es durch gewisse, ausserhalb dieser natürlichen Entwickelung liegende Modulationen — unser Empfinden störend berührt und unterbricht. Diese organische Entwicklung ist in der Melodie nichts anders, als das allgemein gültige Formgesetz, das ebenso wie der Kunst auch den Schöpfungen der Natur innewohnt. Es ist das stille Gebot in der gesammten Harmonie der Schöpfung. In der Melodie ist es nur der erhöhte, der präzisirte und zugleich zusammenfassende Ausdruck dafür. Wir werden daher die Musik nicht nur als die mächtigste unter den schönen Künsten anerkennen müssen, sondern auch die sich aus ihr ergebenden Gesetze als die Grundlage für das Wesen jeder Kunst.

Wie alles künstlerische Schaffen seinen Ursprung in dem seelischen Empfinden hat, so sind auch alle künstlerischen Schöpfungen dorthin gerichtet, gleichviel ob sie vermittelst des Auges oder des Ohrs bei uns Eingang finden. Für die Gemeinsamkeit aller Künste in ihren Grundbedingungen ist es bezeichnend, dass bei den Griechen unter dem Ausdruck «Musik» — von Musa, der Göttin der Künste und Wissenschaften — alle schönen Künste begriffen waren, und dass erst seit dem christlichen Zeitalter diese Bezeichnung allein der Tonkunst beigelegt wurde. Wenn ursprünglich, noch in unserm Mittelalter, die Dicht- und Tonkunst als etwas Einheitliches galt, so ist erst späterhin durch die Trennung beider Begriffe der Tonkunst die Aufgabe zugewiesen worden, Empfindungen und Seelenzustände bloss durch die Töne auszudrücken. Und diese Aufgabe war zunächst der Melodie zugefallen, noch ehe derselben die Unterstützung durch die immer reicher gestalteten Harmonien zu Theil geworden war.

Suchen wir nun diejenigen Bedingungen oder Formgesetze, die in der Musik die Melodie beanspruchen muss, in der Dichtkunst auf, so werden wir hier zunächst die Gattungen zu unterscheiden haben. Das lyrische Gedicht ist ganz ausschliesslich Melodie. Sie ist ihm durch die bestimmte Versform gegeben, durch den Reimklang, wie durch die Formung der Strophentheile zu einem abschliessenden Ganzen, — auch da, wo nur eine Seelenstimmung ausgedrückt und im Leser oder Hörer geweckt werden soll. Auch in der Ballade werden diese Bedingungen erfüllt, und zwar noch gesteigert durch den konkreten Inhalt, bei dem aber — im Gegensatze zum Epos — das Ereigniss in Empfindung aufgelöst wird. Indem so die Ballade als das volksthümliche Epos in Liedform erscheint, werden wir in ihr das Wesen der Melodie, auf die Dichtkunst angewendet, am stärksten ausgedrückt finden.

Anders verhält es sich in der dramatischen Dichtung, indem hier die Gliederung in einzelne Theile, Akte oder Aufzüge noch einen besonderen Aufbau für jeden dieser Theile erfordert, die aber in ihrer Verbindung zu einem Ganzen — als Melodie im grossen Stil — die Grundtonart trotz aller Modulationen nicht in Vergessenheit kommen lassen dürfen.

Indem hier vom Aufbau und der Gliederung die Rede ist, werden wir daran erinnert, dass vor Allem auch die Architektur es ist, die in der logischen Entwickelung zu einem Ganzen die Herrschaft der Melodie verlangt, in der folgerichtigen Gliederung und der Steigerung zu einem Mittel- oder Höhepunkt. Dieser kann auch ein rein gedanklicher sein, ein Höhepunkt seiner inneren Bedeutung nach. Eine stufenweise Entwickelung wird bei einem Bauwerke, insofern es überhaupt auf künstlerische Gestaltung Anspruch macht, gleichzeitig von verschiedenen Seiten erfolgen müssen, da wir bei Betrachtung desselben es gleich fertig in seiner Ganzheit übersehen, was auch von den Werken der Malerei



Eugen Klimsch pinx.

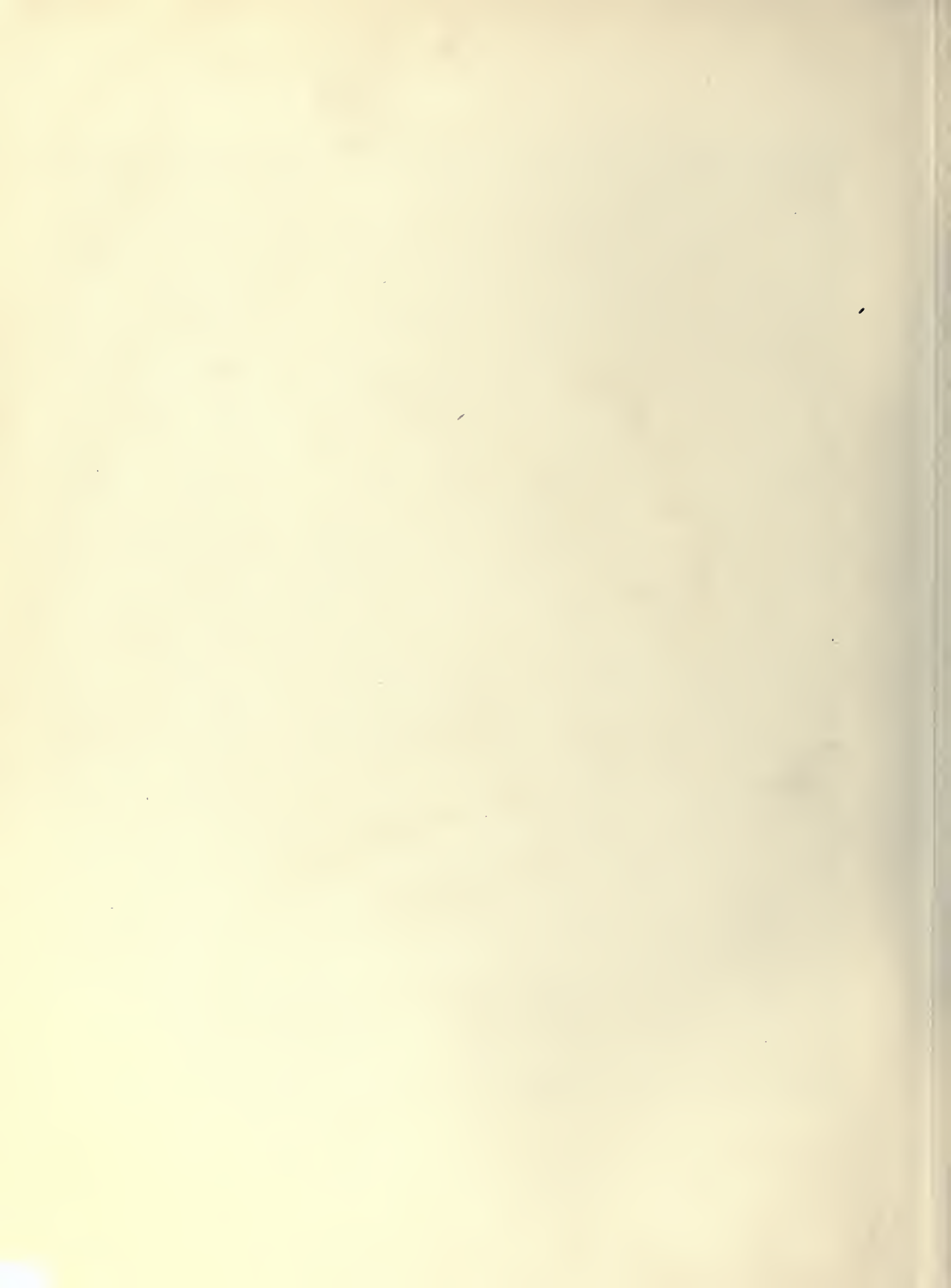
Boccia-Spiel.





Franz Simm pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Vor der Zahnoperation.



und der plastischen Kunst gilt, keineswegs aber von der Musik und der Poesie, deren Schöpfungen, während wir sie empfangen, eine zeitliche Ausdehnung haben, so dass wir an ihrem stufenweisen Fortschreiten selbst theilnehmen.

Wenn wir bei dem Versuche, von der Melodie eine Definition zu geben, die aufsteigende und folgerichtige Entwickelung derselben bis zu dem Abschluss der Tonfolge verlangen, so liegt wohl der Wunsch nahe, dies in einer sichtbaren Linienfigur auszudrücken. W. Hogarth hatte in seiner «Zergliederung der Schönheit» ausser der nach ihm benannten «Schönheitslinie» (die der Wellenbewegung) für die Grundform der Komposition eines Bildwerkes das der Pyramide entsprechende Dreieck angegeben, und wir können in der That diese Figur in den hervorragendsten antiken Bildwerken erkennen. Besonders hat die Architektur beide Linienformen — die Wellenlinie und die Pyramidenform — in mannigfachen Modulationen verwendet. Für die Komposition eines figurenreichen Gemäldes wird sich aber das Prinzip der Pyramidenform nur mit der sehr bedeutenden Einschränkung acceptiren lassen, dass auch hier der in der Mitte liegende Höhepunkt nur ein gedanklicher ist, indem er unser Auge und unsere Theilnahme fesselt, während alles Andere in seiner mannigfachen Gliederung zu ihm hinstrebt. Das ist die Melodie in der Komposition.

Für den Bau eines Dramas würden wieder ganz andere Bedingungen eintreten, weil hier der Höhepunkt nicht in der Mitte liegen kann. Die aufsteigende Linie (von links nach rechts) wird hier die längere sein, die vom Höhepunkte nach der anderen Seite sich senkende Linie die kürzere. Im Uebrigen aber wird keine solche Linienfigur — weder für Musik, noch Dichtung, noch Malerei — den damit auszudrückenden Sinn darstellen können, denn was damit als die Melodie bezeichnet werden soll, muss vor Allem empfunden werden. Das gilt besonders auch für Darstellungen von einfacherer Komposition, bei denen doch auch die melodische Schönheitslinie nicht fehlen darf; das gilt auch für die Landschaft, denn die Natur ist immer melodisch, weil sie ihren Organismus hat, und wo der Künstler ein für sich abgeschlossenes Motiv behandelt, wird er uns auch den Zusammenhang mit dem Ganzen empfinden lassen.

Auf allen Kunstgebieten sind seit einer Reihe von Jahren Erscheinungen hervorgetreten, die sich in Widerspruch mit den das Wesen der Kunst bestimmenden Grundbedingungen setzen. Man sage nicht, dass es sich dabei um Fortschritte handelt, um Erweiterungen der Grenzen der Kunst, wie es ja auch schon in verschiedenen Perioden dagewesen ist. Wirkliche Fortschritte in der Kunst und Erweiterungen ihrer Grenzen werden nicht gewaltthätig und programmmässig eingeführt, sondern pflegen sich schrittweise von selbst zu entwickeln. Und da auf keinem der Kunstgebiete ein Stillstand denkbar ist, so werden solche aus dem wachsenden und fortzeugenden Leben der Kunst sich ergebende Fortschritte niemals ernstlich und dauernd bekämpft werden können. Aber es darf sich dabei nicht um Missachtung und Zerstörung solcher Gebote handeln, die aus dem innersten Wesen der Kunst entsprungen sind, und die desshalb bestanden haben, so lange überhaupt von Kunst und Künsten geredet werden kann. Wirkliche Fortschritte und heilsame Neuerungen bleiben stets im intimen Zusammenhang mit dem Vorhandenen; sie werden aus dem Bestehenden heraus abgeleitet, ohne dass desshalb die Verbindungsfäden durchschnitten zu werden brauchen. Solche Fortschritte, und zwar sehr erhebliche, hat gerade die Malerei seit länger als dreissig Jahren auch bei uns gemacht, ehe noch die Propheten der neuen Lehre, die Verkünder der neuen «Schule» auftraten. Und solche logische, in Verbindung mit dem Bestehenden bleibende Fortschritte haben niemals Widerspruch hervorgerufen. Wer aber dem Vorhandenen sich feindlich entgegenstellt und sagt: «Was bis jetzt da war, das taugt nichts», — wer die Gegenwart wie die Vergangenheit verleugnet oder missachtet, der wird weder den inneren Gehalt des Kunstwerkes erhöhen, noch die Grenzen der Kunst erweitern können. Er hat die Melodie der Kunst verloren oder hat sie nie besessen.

Was ich in der Dichtung, ebenso wie in der Musik und in der Malerei, als die «Melodie» bezeichnen will, das sind jene Formen, die dem Gebiete des «Schönen» angehören; das Wort von den «schönen Künsten» ist in diesem Sinne zu verstehen und ist vollberechtigt. Wie man neuerdings in einer bestimmten dramatischen Richtung die hergebrachte künstlerische Form im Gesammtbau eines Schauspiels nicht mehr für nothwendig hält, so ist — um auch hier im musikalischen Ausdruck zu bleiben — die Melodie noch entschiedener in den einzelnen Theilen des Dramas verpönt. Nicht nur, dass die Gliederung in Akte eine willkürlichere geworden ist, der einzelne Akt ebenso wie das Drama selbst eines gewissen Abschlusses entbehrt, des nicht nur berechtigten,

sondern erforderlichen Schluss-Akkordes, so ist in den einzelnen Theilen eines Dramas die Melodie noch entschiedener verpönt. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dass im Drama dies vorherrschend opernhafte Element nicht erforderlich, ja dass es dem Wesen des Dramatischen häufig zuwider ist. Dies ist denn auch bei unserem grossen Schiller die Seite, welche von den Gegnern der hergebrachten Kunstform, oder von den Gegnern der seit unserer klassischen Epoche so lange herrschenden Tradition des Styls am meisten angegriffen werden kann, freilich meist von denen angegriffen wird, die von dem immensen Kunstverstande Schiller's, von seinem bewunderungswürdig künstlerischen Formensinn kaum eine Ahnung haben. Man könnte von Schiller sagen, sein Versdrama hat nicht zu viel Melodie, — denn diese soll es haben, — aber es hat zu viel Melodie e n.

Diese noch lange nachwirkende Richtung im Drama hat denn auch dahin geführt, dass man durch den Widerspruch in's Extrem gefallen ist, indem man dem Drama das zu rauben trachtet, was es erst auf die Höhe der Poesie und der Kunst erhebt. Und es bezieht sich dies nicht allein auf die Kompositionsweise, sondern vor Allem auf den Inhalt, auf die Wahl der Stoffe.

Ich werde die hervorragende Bedeutung des Norwegers Ibsen nicht in Abrede stellen. Aber sein Einfluss hat mehr Verwirrung geschafft, als Gutes gefördert. Seine Gemälde aus dem Leben sind überraschende Photographieen, aber man wird von keinem seiner Schauspiele sagen können, dass Melodie darin sei. Zu einer melodisch wirkenden Kunsterscheinung, auch auf dem Gebiete des Dramas, gehört Sonnenschein, — Sonnenschein in dem Sinne des grossen Schiller'schen Wortes:

«Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.»

Bei Ibsen ist Alles in Dunkel gehalten oder in Dämmerlicht. Seine grosse Kunst, durch den meisterhaft behandelten Dialog die Charaktere erst ganz allmälig vor unserem Auge erkennbar zu machen, und aus diesen stets in Dämmerlicht gehaltenen Figuren die Vorgänge und Beziehungen erst ahnen und dann begreifen zu lassen (freilich nicht immer), ist auf dem Gebiete der dramatischen Poesie eine neue Erscheinung, und es ist begreiflich, dass er in dieser Hinsicht epochemachend wirkte. Jene Kunst genügt wohl, unser Interesse zu erregen, nicht aber wahrhaft künstlerische Eindrücke hervorzurufen. Wer neben den negirenden Tendenzen nicht auch unser besseres Empfinden Antheil nehmen lässt, um uns zu erinnern, dass das Leben trotz aller Schatten und Dämmerwinkel auch einen positiven Werth hat, der versagt uns das erhebende oder versöhnende Element, durch das die Kunst als solche besteht. Dazu kommt noch, dass Ibsen seinen dramatischen Vorwurf stets nur als letzte Konsequenz in einer schon aus der Vergangenheit herübergenommenen Kette von Begebenheiten und psychologischen Wandelungen auffasst. Und weil in Folge dessen dem Ganzen die deutliche Entwickelung mit allen nöthigen Voraussetzungen fehlt, so kann auch mit dem äusserlichen Abschluss seines Dramas für unser theilnehmendes Empfinden kein innerer Abschluss gegeben werden. Das Drama ist dann nur durch den fallenden Vorhang, nicht aber in sich selbst beendet. Ibsen ist in der dramatischen Dichtung recht eigentlich das, was in der Malerei der Impressionist ist, nur dass bei ihm und seiner Schule die antikünstlerische Richtung mehr im Inhalt liegt als in der Formgebung.

Wenn Ibsen in letzterer Beziehung noch die nothwendigen Bedingungen der dramatischen Komposition erfüllt und seiner hervorragenden Begabung gemäss an ihnen festhält, so gehen seine ihm bei weitem nicht ebenbürtigen Nachahmer — wie das ja gewöhnlich geschieht — schon zerstörender zu Werke. Von den meisten aber kann man sagen, dass sie aus der Noth eine Tugend machen. Weil ihnen die Begabung für künstlerische Formgebung und künstlerisches Maass fehlt, so behaupten sie, das Kunstwerk könne dessen entbehren, die Nothwendigkeit gewisser künstlerischer Formgesetze sei ein Vorurtheil gewesen; und so möchten sie ihr eigenes Unvermögen als ihr Verdienst und als ihre Bedeutung angesehen wissen. Was aus ihrem Nichtkönnen entspriesst, geben sie als eine neue Erkenntniss von der Kunst und als einen Fortschritt aus, während es im Grunde nur der krasseste Rückschritt ist. Und dasselbe gilt von den gleichartigen Erscheinungen und Verkündigungen auf den anderen Kunstgebieten der Gegenwart.

Insbesondere haben in der modernen Richtung der Malerei solche Verkündigungen sich in unangenehmer Weise breit gemacht, und es ist bedauerlich, dass auch die schlimmsten, bis zur Lächerlichkeit schlimmen Erscheinungen auf diesem Gebiete ihre Apologeten gefunden haben. Warum kann nicht die Kunstästhetik auch hier zwischen Gut und Schlecht dieselben Unterschiede machen, die wir ja doch auch bei den Vertretern der bisherigen Richtung gemacht haben? Der neue Zug, der durch die Künste geht, hat etwas Belebendes und Anregendes,

aber so wie er das Gute fördert, ebenso treibt er auch zu bedenklichen Extravaganzen. Das wirkliche Talent wird sich als solches in jeder Richtung Bahn brechen, auch wenn es erst im Feuer des Kampfes gehärtet werden sollte. Wir haben in neuerer Zeit manche Gemälde, deren Schöpfer der modernsten Richtung nahe stehen oder auch von ihr ausgegangen waren, als Meisterwerke bewundern können. Wenn wir aber das Berechtigte und Vortreffliche freudig acceptiren, so sollte man auch rücksichtslos Diejenigen abweisen, die nur desshalb der neuen Richtung sich angeschlossen haben, um ihr Nichtkönnen mit dem Schild der «neuen Schule» zu decken. Solche Leute haben uns zugemuthet, eine Klexerei von irgend beliebigen Farben und unverständlichen Formen für ein «Bild» anzuerkennen. Weil sie selbst nicht im Stande sind zu einer wirklich künstlerischen Komposition zu gelangen, schreien sie aus: Künstlerische Komposition — veralteter Unsinn! Irgend einen beliebigen Moment, ein zusammenhangloses Bruchstück aus dem Leben herausgegriffen, irgend eine Figur, oder auch nur eine halbe, in unverständlicher Situation auf die Leinwand geworfen, — und das «Gemälde» hat als solches seine Berechtigung. Ebenso entspringt ihr Lehrsatz von der alleinigen Berechtigung bloss skizzirter Stoffe einfach aus der Unfähigkeit, etwas künstlerisch Ausgeführtes oder Abgerundetes zu gestalten.

Nach der Meinung solcher falschen Propheten soll an die Stelle der künstlerischen Komposition die Stimmung treten. Gewiss haben wir in der Natur wie im Leben Stimmungen; aber eine solche Stimmung aus ihrem Zusammenhang herausschneiden, um sie nur als Impression zu geben, ist keine künstlerische That. In den Werken der grössten und bewundertsten Meister — ich will von den drei Kunstgebieten hier nur die Namen Raphael, Mozart und Shakespeare nennen*) — haben wir auch «Stimmungen», aber sie ergeben sich stets aus dem Zusammenhang des Gesammtwerkes. Und wie bei jenen auf höchster Höhe stehenden Gewaltigen, so ist es bei jedem Maler, Musiker oder Dichter, der den Begriff von der wahrhaften Kunst hat. Blosse Naturstudien, skizzenhaft hingeworfene Einfälle, ohne besonderen Gedanken und ohne Form, können nicht als künstlerische Schöpfungen, als Bilder gelten, ebensowenig wie ein aus dem Zusammenhang gerissenes Stück Dialog als Drama, ebensowenig wie ein paar zusammenhanglose Takte Musik, ohne Anfang und ohne Abschluss, als Tonstück gelten können.

Die Melodie in der Kunst verlangt Form, und die Form soll eine naturgemässe, unser Empfinden wohlthuend berührende Entwickelung zeigen. Wohl kann die künstlerische Darstellung sich auch auf das Hässliche erstrecken, aber dann darf nicht das Hässliche selbst der Zweck sein, und man soll uns nicht zerrissene undeutliche Akkorde mit schrillen Dissonanzen als Melodie ausgeben. In der Musik sind ja die Dissonanzen nur da, um in den Modulationen der Harmonie aufgelöst zu werden. In der Malerei werden solche Dissonanzen gleichzeitig durch den Gesammtinhalt des Gemäldes ihre Auflösung — das heisst Versöhnung finden. Ein Misthaufen kann auf dem Bilde eines Dorfidylles sehr zweckentsprechend wirken, aber der Misthaufen an sich ist kein Gegenstand für die Kunst, er ist in jenem Bilde nur ein überleitender Ton in der Melodie des Ganzen.

Wie die Tendenz des Hässlichen nicht zu einem Kunstprinzip erhoben werden kann, so ist es auch mit der Tendenz des Unklaren, des Verworrenen oder Unfertigen. Denn die Melodie in der Kunst soll verständlich, soll klar und fassbar sein. Bei den mancherlei tollen Erscheinungen, die in den letzten Jahren besonders in der Malerei zum Vorschein gekommen sind, hat es auffallender Weise nicht an Leuten gefehlt, die auch in den ausgesprochendsten Absurditäten, wenn sie nur mit dem Anspruch der «neuen Schule» auftraten, etwas Berechtigtes, ja sogar Bedeutendes herauszufinden sich bemühten. Als ob nicht bei jeder «Schule», möge sie nun alt oder neu sein, das Bedeutende von dem Mittelmässigen und Stümperhaften zu unterscheiden wäre! Auch in einer unserer interessantesten Litteraturepochen, in der revolutionären Bewegung, die mit «Sturm und Drang» bezeichnet wird, haben wir ähnliche Tendenzen gehabt, wie sie heute hervortreten. Aber aus jener Sturm- und Drangzeit ist doch Einer hervorgegangen, der wie irgend Einer die Melodie der Kunst in sich trug und der, Alle überragend, bestehen blieb — der junge Goethe.

Es hat ja auch im Grunde nichts zu bedeuten, wenn in der Arena neben dem Heroischen auch der Purzelbaum des Bajazzo sich geltend machen will; aber man braucht ihn deshalb nicht ernst zu nehmen. Uebertreibungen in's Lächerliche werden keinen wirklichen

*) Ich muss es Jedem überlassen, sich andere Namen als die hier genannten zu wählen. Für mich bedeuten sie auf den drei Kunstgebieten das Höchste. Vor Allem aber gilt mir Mozart als die Offenbarung aller Kunst.

Schaden anrichten, denn das Wahre und das Gute ist naturgemäss fester begründet, als die Ausschweifung und die Fratze.

Dass nun gegenwärtig ein gewisser Zerstörungstrieb auf allen Kunstgebieten gleichzeitig sich geltend macht, ist gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, sondern wir haben darin die Symptome einer ganz allgemeinen Zeitströmung zu erkennen, nicht nur auf dem Gebiete der Kunst, sondern in unserm gesammten politischen und gesellschaftlichen Leben. Es ist — kurz gesagt — die socialdemokratische Richtung, die auf allen diesen Gebieten zum Ausdruck kommt. Dieser socialdemokratische Zerstörungs- und Auflösungstrieb richtet sich vor Allem gegen das Bestehende und gegen das, was so lange bestanden hat. Was ist und was war, soll keine Geltung mehr haben, denn wie diese auf allen Gebieten des Lebens thätige Heilsarmee den Staat wie er ist, nicht mehr gelten lassen will, so richtet sie sich auch gegen das Bestehende in den Künsten. Die Entthronung der Religion durch die Naturphilosophie und Wissenschaft ist zwar durchaus keine neue Erscheinung; aber sie bildet doch auch wieder in dieser revolutionären Gesammterscheinung einen bedeutenden Faktor. Hass gegen das Bestehende und Missachtung jeglicher Autorität, das ist der Nährboden auch dieser trüben und antikünstlerischen Richtungen in dem Rumor der Gesellschaft.

Glücklicherweise brauchen wir keine ernsthaften Besorgnisse zu hegen, dass es bei den revolutionären Strömungen auf den verschiedenen Kunstgebieten mit der Kunst wirklich abwärts ginge. Dass dies thatsächlich nicht der Fall ist, kann ein Jeder erkennen, der Augen und Ohren hat, wenn er nicht der in der Geschichte periodisch immer wiederkehrenden Neigung verfallen ist, über den Niedergang der Kunst klagen zu müssen. Insbesondere auf dem Gebiete der Malerei hat sich schon seit 30 Jahren bei uns ein ausserordentlicher Umschwung zum Besseren bemerkbar gemacht, wohl zum grossen Theil gefördert durch den schnelleren internationalen Austausch der Erfahrungen. Man vergleiche nur in unseren staatlichen Gallerien die vor 30 bis 50 Jahren ihnen einverleibten Gemälde namhafter Künstler mit den Werken der Gegenwart, und man wird auch sicher für diese einen besseren Massstab für ihre Werthschätzung erlangen. Ja wir können sogar die Wahrnehmung machen, dass manche Künstler innerhalb dieser Periode den fortschreitenden Uebergang in sich selbst durchgemacht haben. Man wird aber bei solchen Rückblicken und Vergleichungen auch ebenso die Ueberzeugung gewinnen, dass die evidenten Fortschritte unserer Malerei nicht erst die Resultate der neuesten Schule und ihrer Theorien sind, sondern dass sie ohne Programm, und ohne die bisher gültigen künstlerischen Bedingungen zu verläugnen, sich aus sich selbst und folgerichtig vollzogen haben.

Wenn ich in diesen meinen Betrachtungen diejenigen Punkte, die das Thema im Ganzen betreffen, nur andeutend berührt habe, so konnte es mir dabei auch nicht in den Sinn kommen, die Frage bezüglich eines jeden der Kunstgebiete eingehend zu erörtern. Es war mein einziger Zweck, auf die Gemeinsamkeit gewisser Bedingungen hinzuweisen, um daraus auch die Uebereinstimmung in den Strömungen unserer Zeit zu erklären. Ich musste dabei natürlich Vieles sagen, was weder dem Künstler noch dem Kunstverständigen neu ist. Aber es dennoch zu sagen, war wegen des Zusammenhangs erforderlich. Ich glaube auch, bei der Mehrzahl der Künstler wird man meiner Ueberzeugung beistimmen, dass die hier berührten revoltirenden Erscheinungen auf den verschiedenen Kunstgebieten nicht nur nicht schädlich sind, sondern dass sie sogar manches Gute fördern. Das Eine bewirken sie zweifellos, dass die Künste auf den bequemen Polstern der Traditionen nicht in Schlaf versinken, indem diese mannigfachen Widersprüche und Kämpfe den Schaffenden neue Impulse geben. Gegenüber den Angriffen der «Modernen» dürfte wohl die Musik das empfindlichste Gebiet sein, weil in ihr das vorbildliche Grundelement für die Reinheit der Kunst überhaupt zu erkennen ist. Aber ich glaube, aus dem Brodeln und Brausen unserer Zeit wird nicht allein die bildende Kunst sondern auch die Dichtung mit Gewinn hervorgehen. Und mit der schon jetzt ersichtlich zunehmenden Klärung der Anschauungen wird aus dem Qualm gereizter Widersprüche auf allen Linien die Melodie der Kunst triumphirend hervorgehen.





Auguste Hagborg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Am Meeresufer.



